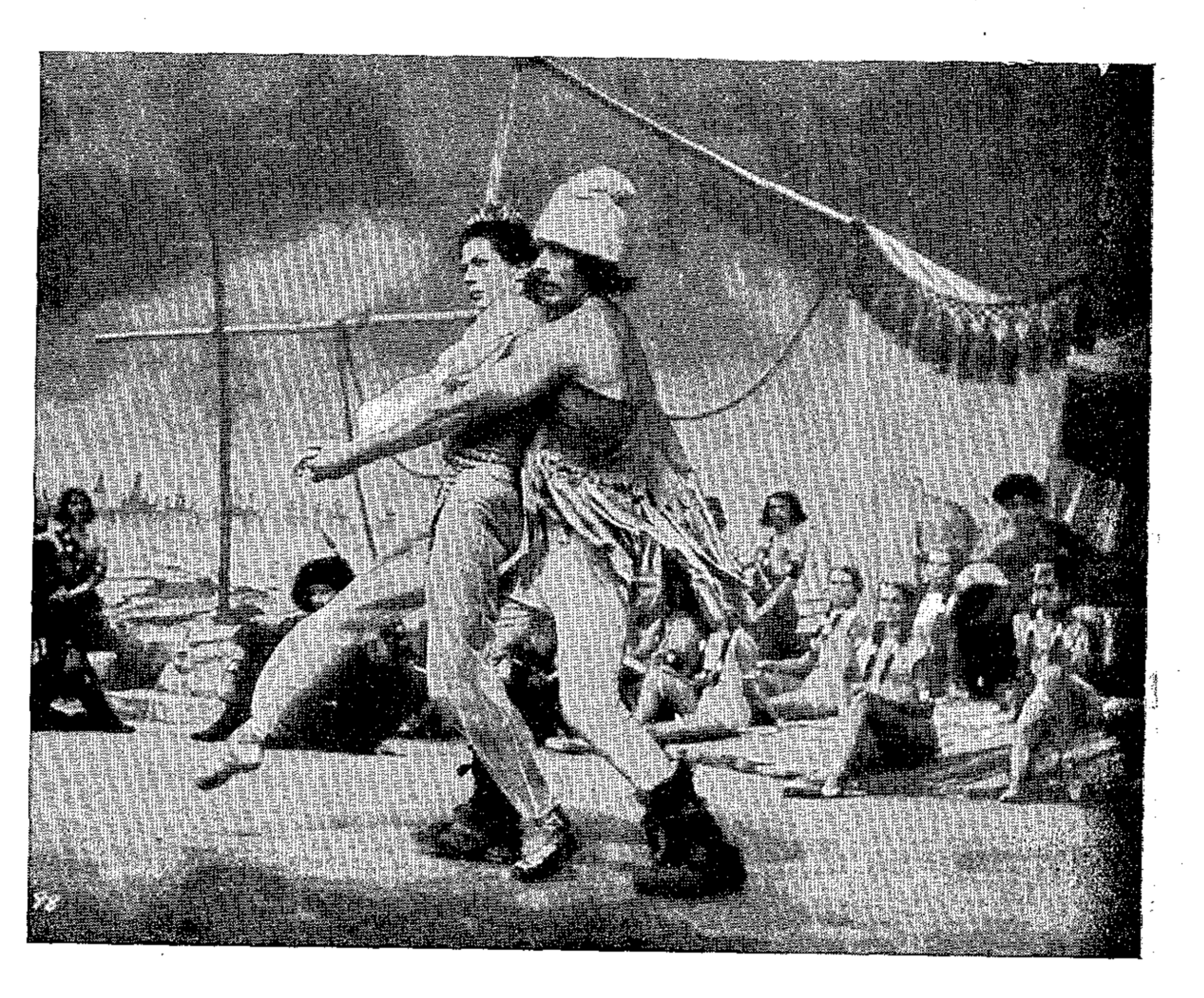
CAHIERS DU CINÉMA

Nº 39 • ALFRED HITCHCOCK • Nº 39

Yvonne de Carlo est avec Joel Mac Crea et Pedro Armendariz la vedette du Technicolor Universal *Les Rebelles*.



Danny Kaye danse involontairement un désopilant ballet russe avec Mai Zetterling dans *Un grain de folie* (*Knock on wood*) film écrit et mis en scène par Norman Panama et Melvin Frank (Paramount).

Humphrey Bogart dans *Ouragan sur le « Caine »* (*The Caine Mutiny*) d'Edward Dmytryk ((Production Stanley Kramer distribué par Columbia.)

Jean Crain et Rossano Brazi dans *La Fontaine des Amours (Three Coins in the Fountain)*, film en Cinémascope de Jean Negulesco (22th Century Fox).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINEMA ET DU TELECINEMA

146, CHAMPS-ELYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

REDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA

DIRECTEUR-GERANT : L. KEIGEL

TOME VII — OCTOBRE 54 — N° 39

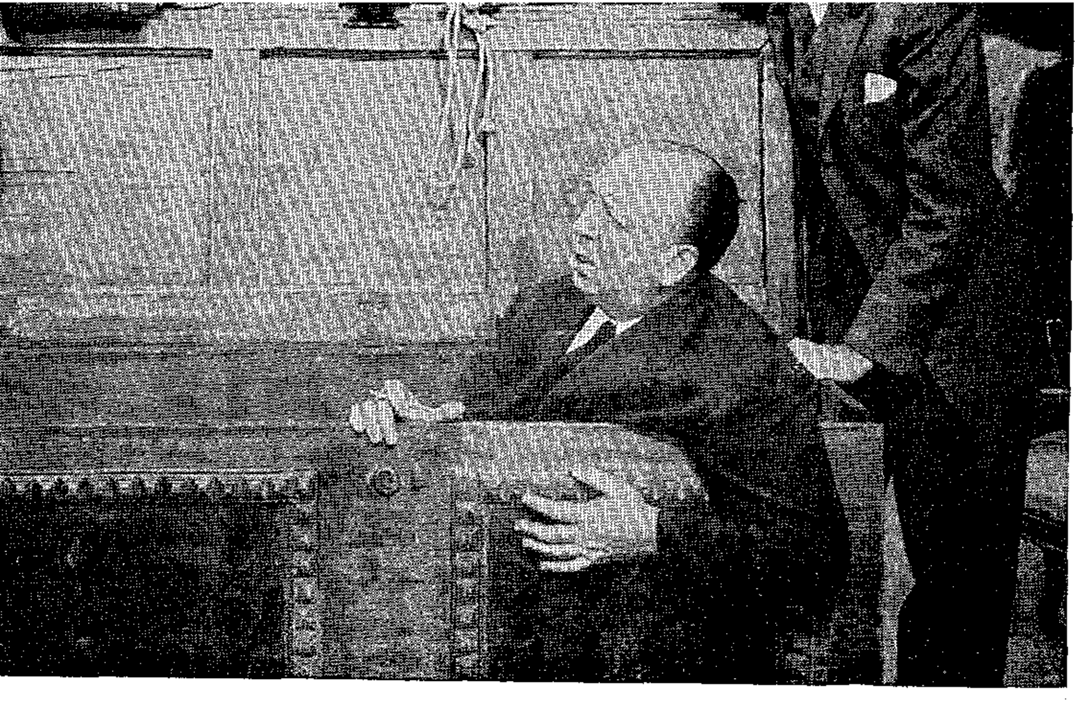
SOMMAIRE

ALFRED HITCHCOCK

*

NOTRE COUVERTURE :

Robert Cummings et Grace Kelly dans *Dial M for Murder* d'Alfred Hitchcock (Warner Bros).



Alfred Hitchcock dans le coffre de *La Corde*

Quand un homme...

and un homme depuis trente ans, et à travers cinquante films, à peu près toujours la même histoire — celle d'une âme aux prises nal — et maintient le long de cette ligne unique le même style fait ement d'une façon exemplaire de dépouiller les personnages et de ger dans l'univers abstrait de leurs passions, il me paraît difficile de dmettre que l'on se trouve pour une fois en face de ce qu'il y a it de plus rare dans cette industrie : un auteur de films.

uterais-je qu'il m'arrive, en voyant et revoyant ces œuvres, de — par moment — cette impression que l'on éprouve à la lecture s comme, mettons, Dostoïewsky ou Faulkner, de se trouver dans un à la fois esthétique et moral où le blanc et le noir, l'ombre et la et jusqu'à cet art commun au roman et au cinéma : je veux dire en scène, expriment davantage encore que le récit lui-même, le secret que les personnages portent au fond de leur cœur.

Alexandre ASTRUC.

A QUI LA FAUTE ?

par Maurice Schérer

Dans ce numéro, consacré au plus brillant des techniciens (que tout le monde du moins s'accorde à reconnaître comme tel), il ne sera que fort peu question de technique. Qu'on ne s'étonne point trop de trouver au lieu des mots de travelling, cadrage, objectif, *et tout l'affreux jargon des studios les termes plus nobles et plus prétentieux d'âme, de Dieu, de diable, d'inquiétude ou de péché. Je vois le sourcil du lecteur se froncer. Passe pour Renoir, Rossellini, Bunuel qui ne dédaignent pas le trait philosophique, mais ce maître humoriste mérite-t-il, revendique-t-il un tel excès d'honneur ? N'élude-t-il pas avec bonne grâce mais très fermement les invitations d'André Bazin ou de Claude Chabrol à s'engager sur un terrain pour lui inhabituel ou ennuyeux ? Pourquoi ne pas s'en tenir à son badin commentaire ? Pourquoi pas, bien sûr.*

Mais cette pudeur qu'on ne saurait trop louer chez un auteur jugeant de lui-même, ne serait-elle pas de notre part paresse ou lâcheté ? Est-ce notre faute à nous qui aimons Hitchcock, l'égalons aux plus grands créateurs de l'histoire du cinéma si, sous prétexte qu'il sait avec plus de sûreté jouer de cet instrument ingrat qu'est la caméra de prises de vue, il ne faudrait voir en lui qu'un virtuose au doigté savant, mais superficiel ? Est-ce notre faute s'il n'est pas possible de parler de la profondeur autrement qu'en termes profonds, et si l'essence de la profondeur n'est point de s'étaler en surface ?

Puisque la nature humaine est heureusement ainsi faite que nous nous accordons tous assez bien sur les exigences générales auxquelles doit se plier une œuvre d'art digne de ce nom, la logique de notre démonstration nous pousse à rechercher en Hitchcock la présence de ce que, chez tant d'autres, on met meilleure grâce à trouver. Cela, *cette idée du destin, du divin, du démoniaque, pour appeler les choses par leur nom, label universel de qualité des grandes œuvres, c'est ce que Claude Chabrol, Jean Domarchi, François Truffaut, par des voies différentes, mais concourant toutes à la reconnaissance de la même évidence, se proposent de mettre en lumière.*

On sait que la rédaction des Cahiers *est divisée sur le cas Hitchcock comme sur tant d'autres. Jacques Doniol-Valcroze ayant donné cet avantage à la défense de confier la présentation du présent numéro à l'un des plus fervents hitchcockiens, je lui rendrai volontiers la politesse en ne me lançant pas d'emblée dans une apologie sectaire. J'accorde volontiers aux détracteurs de Hitchcock que notre auteur est bien un* formaliste. *Encore s'agit-il de savoir si cette appellation est aussi péjorative qu'on veut bien le dire. Qu'est-ce que, par exemple, une peinture formaliste : une peinture sans âme, purement décorative, où le jeu des lignes et des couleurs semble*

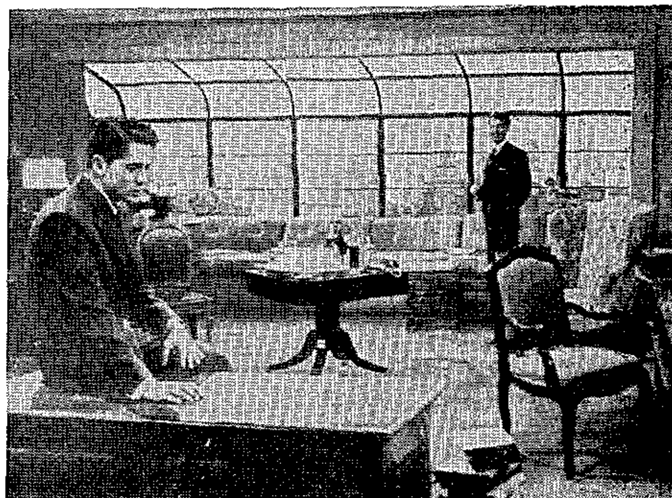
Foreign Correspondant (*Correspondant 17*). De gauche à droite : Eduardo Cianelli, George Sanders, Martin Kosleck, Herbert Marshall et Albert Basserman.

imposé par un dessein préconçu de l'artiste plutôt que né de la vision même des choses ? Veut-on dire au contraire qu'un peintre n'exprime rien que par l'intermédiaire de rapports spatiaux, je ne vois en cette entreprise rien que de compatible avec l'essence même de son art, tâche difficile à coup sûr, que les plus grands seuls ont su mener à bien, les plus superficiels au contraire exprimant leur émotion par des moyens étrangers à la plastique. En ce sens, un cinéaste ne saurait jamais être trop formaliste. Chez combien, même les mieux inspirés, le dialogue dit une chose, l'écran une autre, ou plus exactement tout ce que l'on veut. Pour combien la nécessité d'enregistrer plan par plan sur la pellicule l'histoire qu'ils filment, n'est-elle pas un fastidieux casse-tête ? Ce serait peu de louer le perpétuel bonheur, la constante richesse d'invention de Hitchcock, si celle-ci n'était au service de l'expression. Voilà un des rares cinéastes actuels dont on puisse dire qu'il ait un style et mieux encore, comme les plus riches tempéraments d'écrivains, un lot luxueux de métaphores à sa disposition. Que l'on m'entende : si symboles il y a chez lui, on doit les concevoir bien différemment des figures littéraires (et en tous cas tout autrement que les naïfs essais des surréalistes ou d'Eisenstein). Ce n'est pas un pléonasme que de prétendre qu'un cinéaste a le sens de l'image puisqu'une apparence peut toujours renvoyer à une autre apparence, et que rien ne parle à la vue que sollicité. De même qu'un certain rythme se propose à l'auteur d'un poème avant qu'il ait découvert les mots propres à le meubler, je gage qu'un film d'Hitchcock

s'organise non seulement à partir d'un rythme préconçu, mais de tout un système secret : un fluide magnétique balaie l'écran, le polarise, donne à l'espace jusque-là terne, amorphe, une orientation, une saveur, si j'ose dire, en chaque point différente, où chaque déplacement sera, de son fait même, chargé de sens. I Confess, par exemple, est conçu comme une longue et majestueuse marche ponctuée d'arrêts violents qui correspondent aux moments forts du drame. Revoyant récemment ce dernier film, je remarquai la rigueur de la charpente qui guide l'action plus qu'elle ne pèse sur elle, en même temps que la discrétion des effets qui m'avaient à la première vision semblés si brutaux. Je suis sûr qu'on trouverait dans n'importe quel film d'Hitchcock bien moins de trucs de cinéma que dans mille autres plus ternes. Telle est la justesse de la mise en place, que l'emploi des moyens les plus sobres contribue à l'impression la plus vive. Si donc, une certaine forme est à l'avance imposée au film (serait-elle comme dans La Corde une sorte de gageure), je ne vois rien là que de louable et en parfait accord avec les exigences les plus constantes de l'art.

J'espère qu'on m'accordera cela, encore que certains fassent, même sur ce point, la fine bouche. Mais l'idée qui inspire cet ensemble de textes est d'un autre ordre. Il suffirait à la gloire d'Hitchcock metteur en scène et jamais auteur de scénarios, d'avoir su marquer les sujets les plus divers de sa griffe personnelle. Il en est autrement. Il y a dans l'intrigue même, l'anecdote de tous ses films, une constance, un thème, varié à l'extrême, mais toujours reconnaissable. Et ici, l'idée de formalisme vient à mon secours. Passée au moule de la mise en scène de Hitchcock, toute histoire bonne ou mauvaise prend d'emblée une autre allure, l'accent est mis sur ce qui avait échappé peut-être à son auteur, l'accessoire devient l'essentiel. Je sais que la littérature dont il s'inspire n'est pas la meilleure, qu'elle n'a pas d'autres prétentions que d'être récréative. Hitchcock aurait-il mieux fait de choisir les œuvres plus ambitieuses de Dostoïevsky, de certains romanciers anglais auxquels à juste raison nous renvoient Chabrol et Domarchi ?

Alfred Hitchcock donne une indication à Anne Baxter pendant le tournage de *I Confess*.



A gauche : *The Ring* (1927). A droite : *The Rope* (1948). On remarquera, à vingt et un ans de distance, la similitude du décor.

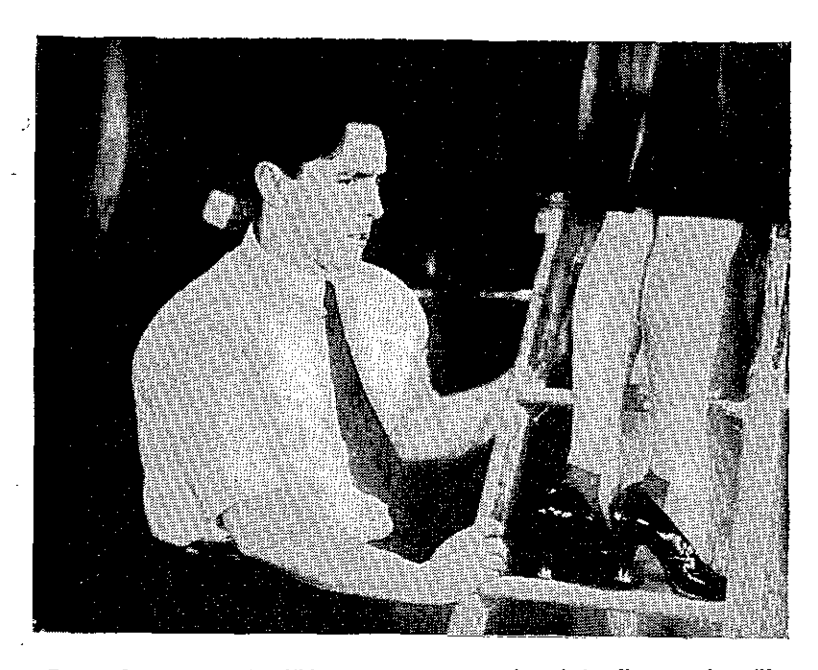
Qu'importe pour lui, puisqu'il n'y aurait pas découvert une matière plus riche et que Dostoïevsky ou les romanciers anglais n'ont fait, eux aussi, que traiter des thèmes populaires auxquels seuls le développement qu'ils leur donnent confère la dignité littéraire.

Ce qu'il y a de remarquable, ce n'est pas tant qu'Hitchcock mette l'accent sur des situations qui ont dans la littérature leurs lettres de noblesse, mais que les rapports qu'elles nous dévoilent prennent, du fait de leur traitement cinématographique, un sens mille fois plus riche. J'avais jadis, à propos de Lady Vanishes, *en me référant au titre d'un film, appelé ce leitmotiv le thème du* soupçon. *Qu'importe l'étiquette : les situations choisies par Hitchcock, en dépit, et peut-être grâce à cette invraisemblance (il vaudrait mieux dire cet extraordinaire) qui irrite tant les critiques sont les plus propres à mettre en lumière l'emprise — sur l'écran combien plus difficile que partout ailleurs à montrer — d'une conscience sur une autre, d'une âme sur une âme.* Cela, *il faut le dire, au risque de passer pour pédant. Que l'auteur même n'ait pas conscience de l'ambition d'un tel dessein n'a rien que de naturel : montrer en quoi le propos d'un créateur est en accord avec l'essence la plus secrète de son art est, au contraire, le premier devoir d'un commentateur.*

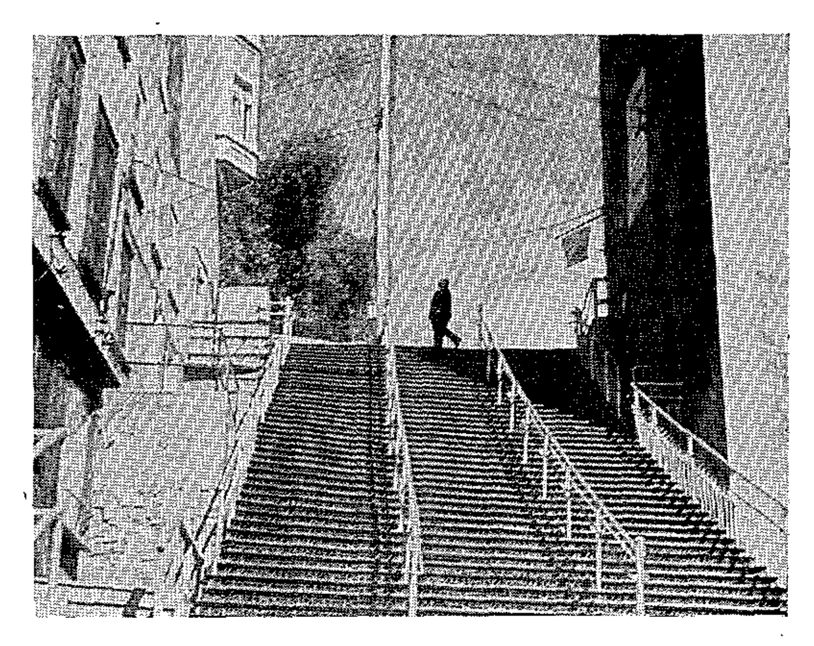
C'est pourquoi je vois en Hitchcock le cinéaste le plus moderne, un des rares en tout cas dont chaque œuvre nouvelle nous donne la certitude que les ressources techniques du cinéma sont loin d'être encore épuisées, et plus encore, l'idée que la nature profonde de cet art n'était pas telle que nos aînés de la génération du muet avaient cru bon de le formuler. On admira jadis telle scène de La Ruée vers l'Or *comme un chef-d'œuvre de style psychologique. Nous n'en sommes plus, Dieu merci, à ces balbutiements de collégiens. La notion de* cinéma intérieur *n'est plus un programme mais une réalité.* L'Ombre d'un doute, Under Capricorn, I Confess *montrent clairement qu'il n'est pas un des rapports les plus subtils d'être à être qu'un cinéaste ne soit à même d'exprimer.*

Ce que je reproche à la plupart de mes confrères est, qu'esclaves d'une pseudo-esthétique réaliste, ils s'obstinent à faire un but de ce qui est seulement condition de notre art. Si le cinéma n'a d'autres moyens de nous faire accéder à l'esprit que par la chair, à l'être que par l'apparence, je ne vois pas au nom de quoi il s'interdirait de mettre en question cette apparence. Si ce que l'écran montre, du fait même d'être montré, prend une couleur de vérité plus vive, je ne vois pas pourquoi la plate loi du vraisemblable régnerait sur lui en maîtresse. Autant exiger qu'un peintre demande à sa femme de ménage d'agencer ses natures mortes ? Oui, je m'étonne de tant de timidité, de tant de scrupules chez des esprits ailleurs si férus d'avant-garde. Je suppose qu'Hitchcock n'a nul besoin de ces applaudissements et de ces médailles auxquelles maints autres films doivent peut-être leur brillante carrière. Certes, il faut encourager les talents les moins établis, mais je ne sache pas qu'un jury de Festival soit une société de bienfaisance. Notre époque est ainsi faite que l'originalité, la modernité la plus profonde se cachent sous le masque du classicisme, de la discrétion. Puisse ce numéro, modestement contribuer à ouvrir des yeux ou du moins diriger ailleurs leur regard. Le neuf n'est pas le neuf si l'on s'en peut faire d'avance une idée. La vraie nouveauté, elle, nous ne cessons chaque jour de la découvrir chez Hitchcock et notre seul regret est que la platitude ordinaire des critiques, le refus de se rendre à ce qui devrait être l'évidence, risquent, en forçant notre zèle, d'obscurcir nos plaidoyers. Mais, disais-je, à qui la faute ?

Maurice SCHERER.



Cette photo non identifiée ne serait-elle point tirée d'un ancien film d'Hitchcock ? Un abonnement gratuit à qui trouvera — et prouvera — son origine.



Hitchcock passe... dans *I Confess.*

PRÉFACE, par Alfred Hitchcock

Ce document est une introduction qu'Alfred Hitchcock écrivit en 1941, *peu après le tournage de* Soupçons, *pour un recueil de nouvelles policières. Bien entendu, il convient de lire un peu entre les lignes : Hitchcock ne se livre pas dans la première introduction venue.*

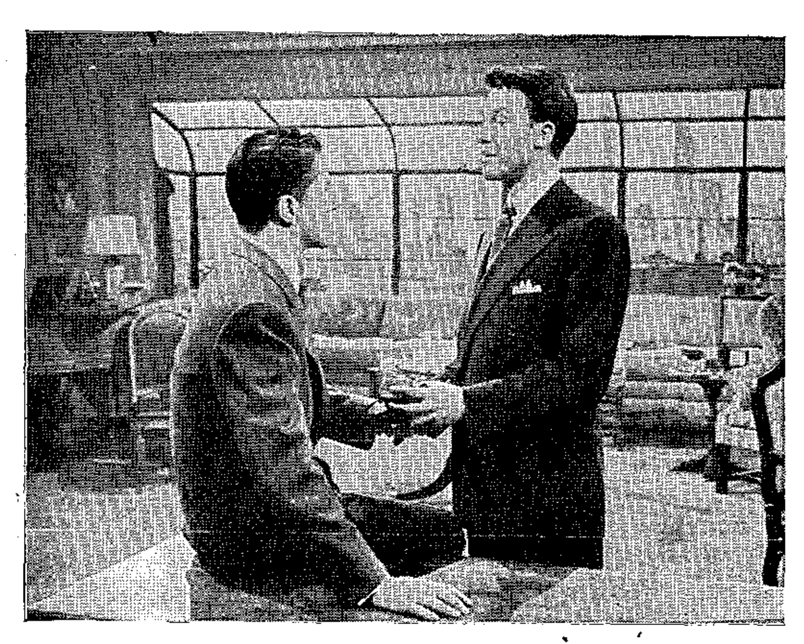
La traduction présentée ici est un modèle d'imperfection, mais j'avoue que le texte était à peu près intraduisible. Hitchcock manie la langue anglaise avec autant de maestria que sa caméra et tout dans ce texte est sous-entendus et jeux de mots. La gaucherie du texte présenté est imputable au seul traducteur qui a préféré se contenter d'un mot à mot qui suggère au maximum le texte anglais. Qu'on me pardonne cependant un à-peu-près un peu audacieux dans la traduction du membre de phrase : « the minute details that are out of focus » ; et aussi d'avoir traduit « plates » par plans, alors que je n'ignore pas qu'il s'agit de plaques photographiées. Cela m'a permis de m'en tirer au sujet du mot « picture » pris dans le texte, dans tous les sens possibles à la fois.

Le titre de cette préface est :

« Lights ! Action !... but mostly Camera ! »

J'ai renoncé à le traduire. On comprendra aisément pourquoi.

C. C.



Farley Granger et John Dall dans *The Rope* (*La Corde*).

Le roman-détective se distingue de tous les autres genres de fiction criminelle par son insistance sur le Normal. L'événement anormal — le vol, l'incendie volontaire, le meurtre — se trouve expliqué en des termes purement matériels, naturels et logiques. Le crime est la pierre jetée dans la mare stagnante. C'est le fil étrangement coloré tissé sur un motif terne.

Le détective fait le diagnostic. Son travail est d'étudier les rides à la surface de l'eau et de dénicher la pierre qui l'a troublée ; c'est d'enlever le fil insaisissable qui choque sur la tapisserie.

Cette insistance sur le normal ajoute à l'illusion de la réalité. C'est un contrepoint subtil et piquant à un comportement extraordinaire. Un meurtre dans un asile de fous est une probabilité ; et cependant bien moins mystérieux et passionnant, quand il se produit, qu'un meurtre chez le marchand de légumes. On s'attend à mille horreurs de la part d'un monstre créé par Frankenstein. C'est un titillement des nerfs beaucoup plus subtil que de voir ces horreurs assénées par un concierge aussi respectable qu'insignifiant, possédé d'une passion baroque pour les canaris.

Et c'est ce manque de couleur environnant qui sert de test à la grandeur du détective. La mesure de son génie doit être cherchée dans sa sensibilité aux anomalies, dans sa capacité à observer les minuscules détails négligés par l'opérateur.

Cette faculté de sentir est le dénominateur commun aux grands détectives de roman assemblés dans cet ouvrage. Chacun d'eux possède une sensibilité aux choses extérieures plus particulièrement développée, qu'elle soit visuelle, tactile ou auditive, qui donne à son cerveau un perpétuel avertissement. « Cette empreinte ne devrait pas être ici », dit l'œil cinématographique

de Sherlock Holmes. « Cette chaise a été déplacée », proclame le toucher cinématographique de Max Carrados. « Cette phrase est un mensonge », affirme l'oreille cinématographique du Père Brown. Un enregistrement indestructible vient d'être fait, et mis de côté, et classé jusqu'à ce qu'il prenne sa place dans le film.

Chaque fois qu'apparaît un élément anormal, ce sens-caméra l'enregistre et, éventuellement, l'ensemble des plans — rassemblés et montés dans le cerveau — constitue le film qui révèle la vérité.

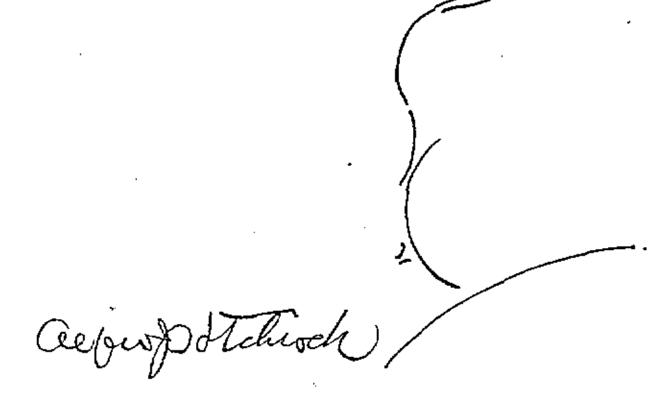
Car la caméra dit la vérité. C'est un enregistrement implacable de ce qui est vraiment arrivé. Ceux qui voient le film — et l'observent dans tous ses détails — doivent véritablement comprendre toute l'histoire.

Tel est le jeu offert ici au lecteur. Il connaît, comme le détective connaît, tout ce qui peut être vu, tout ce qui peut être entendu. Le défi lancé à son œil cinématographique est dans l'enregistrement de l'extraordinaire. Le défi à son intelligence est dans la réalisation d'un film émouvant à partir de plans décousus.

C'est essentiellement un problème de metteur en scène : tout ce qui compose l'histoire est là : il faut en faire un film. C'est là, certes, un problème qui m'est familier ; et cette intimité m'a donné une franche admiration, une appréciation de collègue des remarquables mises en scène réunies dans ce volume.

Ces grands détectives possèdent tous une individualité, une intense personnalité. Cela va de l'opiniâtreté trompeusement balourde de l'Inspecteur French à l'intuition toujours en éveil d'Hercule Poirot. Certains sont excentriques, certains ternes ; les uns naïfs, les autres blasés. Il y a des professionnels et des amateurs, de riches dilettantes et d'obscurs inspecteurs de police.

Mais tous ont une qualité commune — la qualité essentielle — une perception cinématographique.



Les acteurs sont des enfants. (A.H. — Esquire, janvier 1954.)

HITCH, AU JOUR LE JOUR

par Sylvette Baudrot

EN AVION, MAI 1954

Ravie de partir sur la Côte d'Azur et de commencer un nouveau film, curieuse aussi de connaître le réalisateur Alfred Hitchcock, mais une curiosité prudente : ce monsieur à grande réputation, un des plus grands réalisateurs américains, le maître du *suspense*. Aucune idée de son aspect physique, de sa façon d'être, je ne me souviens même pas d'avoir vu une photo de lui. Un peu inquiète, au fond, de cette collaboration.

4ᵉ JOUR DE TOURNAGE

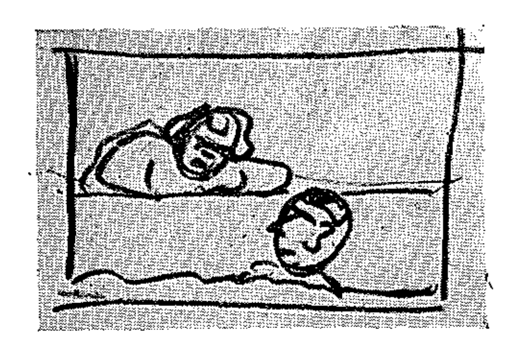
Pas vu A. Hitchcock depuis mon arrivée. Script de l'équipe de prise de vues des extérieurs, je n'ai vu de lui que des croquis impératifs ; l'assistant impose les projets du boss : Hitch veut ceci, comme ceci. Le réalisateur est malgré tout terriblement présent.

5ᵉ JOUR

Des nuages, on attend. Une Chrysler arrêtée près du lieu de tournage, dans la Chrysler un cigare ; à tour de rôle les principaux techniciens, les acteurs discutent longuement à la portière de la voiture. Pendant le déjeuner, la silhouette demeure enfermée. Hitchcock ne déjeune jamais (à cause de sa ligne), mais lit à ce moment-là. Toujours sans soleil, la Chrysler repart sans que j'aie vu autre chose qu'un bonhomme replet soufflant des volutes de fumée de cigare. Décidément, de plus en plus lointain, ce grand réalisateur !

6ᵉ JOUR

Hitchcock bavarde au milieu de l'équipe : ce petit bonhomme ne cesse de raconter des histoires, de plaisanter, d'approfondir les personnages du film, sautant d'un sujet à un autre, l'esprit parfaitement libre. Il se plaint auprès de Cary Grant de l'attrait de la cuisine française : « *Je vais engraisser si cela continue ; vous qui êtes jeune, vous avez des tas de moyens de maigrir, mais moi ! avec ma vie monastique !...* »



A gauche : Un plan dessiné par Hitchcock pour *Catch a Thief*. A droite : Sa réalisation. (Sur le radeau : Brigitte Auber ; dans l'eau : Cary Grant).

Pendant le tournage de *Catch a Thief*. De gauche à droite : Sylvette Baudrot, script de l'équipe de prise de vue des extérieurs, la script américaine, Robert Burk, chef-opérateur, et Alfred Hitchcock.

Il a d'ailleurs l'oreille fine et grand souci du détail : j'ai discuté tout à l'heure avec Cary Grant du choix de sa chemise, trop américaine à mon avis, alors qu'elle est censée avoir été achetée en France. Quelques instants plus tard, C. Grant revient avec un pull-over : devant mon étonnement, il me dit que Hitch, qui de loin avait tout entendu, lui a demandé de se changer.

« *Aimez-vous la séquence du feu d'artifice ?* » me demande Hitch ; « *d'ailleurs*, ajoute-t-il, *la censure américaine m'a obligé à changer la fin* ». Ce feu d'artifice qui sert de contrepoint à l'évolution sentimentale des protagonistes, a paru dans le bouquet final, trop cru à la censure, il a fallu louvoyer. Hitch adore tromper la censure : à ce propos il me raconte son dernier film, *Rear Window*, au sujet duquel la censure a également poussé les hauts cris. Il préfère ce film de suspense, d'humour et de détails de la vie quotidienne, à tous ceux qu'il a faits aux U.S.A. (jugement que ne semble pas ratifier le public de Venise).

Le temps reste incertain : nous devons tourner une séquence sur une terrasse, avec découverte sur le village de Saint-Jeannet. Hitch ne tourne pas en rond : il est depuis longtemps coproducteur de ses films ; il décide : deux jours d'attente c'est trop, on tournera les découvertes pour la transparence, et le décor sera reconstitué à Hollywood. Dans d'autres séquences par la suite, Hitch ne tournera que les ensembles du paysage avec les

acteurs, les plans rapprochés seront faits au studio : Hitch n'aime pas perdre son temps.

SAINT-CESAIRE

Hitch ne regarde jamais dans la caméra : pour une fois la légende a raison. Ses indications sont suffisamment précises et le cameraman assez fidèle pour qu'il n'ait pas à se soucier de vérifier. Trois fois au cours de ce film, Hitch a mis l'œil au viseur : le chef-opérateur ayant déclaré que, ne pouvant changer la course du soleil, il lui fallait changer la place de la caméra : Hitch ne s'entête pas, il trouve immédiatement un autre axe convenable pour la lumière.

CANNES

Hicht m'a invitée à dîner : il me demande de lui traduire la recette du soufflé aux framboises qui lui a fait une grosse impression. Un mois plus tard, au milieu d'un long télégramme qu'il nous envoie des U.S.A. donnant les indications pour le tournage des transparences, cette phrase : « *...demander Sylvette, se renseigner si fromage rapé doit se mettre dans blancs d'œufs battus neige ou dans la pâte...* » Hitch avait des ennuis avec ses expériences culinaires.

GRANDE-CORNICHE

Une grue dépose précautionneusement une 15 CV en équilibre sur le parapet de la route, au-dessus de la falaise : Hitch évoque tous les plans difficiles, toutes les astuces qu'il s'amuse à créer dans chacun de ses films : une scène vue à travers un monocle, un avion tombant à la mer, réalisé par des tonnes d'eau crevant l'écran de transparence, etc...

Sauf lorsqu'il marche raide comme un piquet, les bras ballants, ne perdant pas un pouce de sa petite taille, Hitch a les mains croisées, sur le ventre en position d'attente ou de réflexion, dans le dos lorsqu'il discute, la main droite tenant les doigts de la gauche sauf l'index pointé vers le sol. Sans compter le cigare, qu'il fume dès le petit matin.

CANNES

Hitch reste parfaitement détendu pendant le tournage : il possède le découpage à fond, nul besoin pour lui de se référer au scénario. Il me demande de servir d'interprète pour une interview pendant le réglage d'un plan : à la fin de l'entretien, à Bazin qui s'excusait de lui avoir fait perdre du temps : « *Croyez-vous que je serais resté si j'avais perdu mon temps ?* » Je laisse à Bazin le soin de raconter la fin de la deuxième rencontre.

---

(1) Voici comment se termina cette deuxième entrevue. Hitchcock me dit au revoir en « français » en prononçant curieusement « Monsieur ». Cela donnait quelque chose comme « Menieu », articulé la bouche en cul de poule et avec affectation. Il le répéta plusieurs fois en jetant des clins d'yeux complices à Sylvette Baudrot qui me parut cependant ne pas comprendre beaucoup mieux que moi. Hitchcock, alors, tout heureux, lui expliqua qu'il s'amusait à dire à tout propos à ses interlocuteurs français « Bonjour, Menieu », « Oui Menieu », « Merci beaucoup Menieu » comme s'il ne savait pas bien prononcer « Monsieur », parce que le mot « fumier » se dit en anglais « Manure », ce qui lui permet de traiter tout le monde de « fumier » en ayant l'air très poli. Ce « private joke » donne en effet assez exactement le ton des plaisanteries dont A. Hitchcock raffole et qui font passer le temps de ses collaborateurs entre les prises de vue.

Je laisse naturellement cependant le champ libre à une autre interprétation favorable à mes adversaires. Ce mot de la fin peut — en effet — jeter rétroactivement un voile d'ironique mépris sur le rôle que je venais de jouer.

Note d'André BAZIN.

CANNES-JUILLET

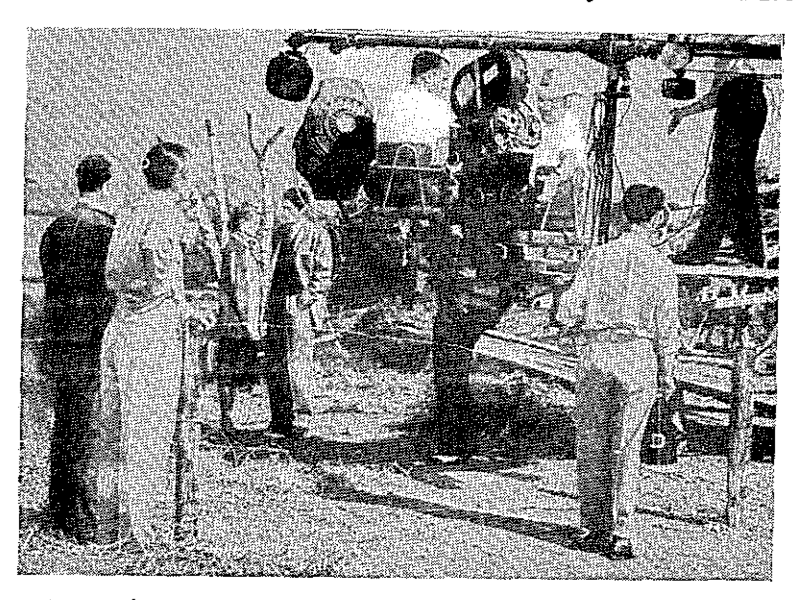
Hitch est parti continuer les intérieurs à Hollywood, me laissant une liste de plus de cinquante sons seuls à faire enregistrer dont :

— ambiance de la Croisette à 21 h.
— idem à 2 h. du matin
— idem à 4 h. du matin etc...

Hitch corrige par télégramme la prise de vues des transparences. Tous les jours un long message : « *Cher Herby (c'est le premier assistant américain) : vu plan où auto évite autobus arrivant. Ai peur cela ne fasse pas effet pour raisons suivantes : parce que nous la caméra prenant un virage, autobus débouche si soudainement qu'il est déjà passé avant que réalisions danger. Pense à deux corrections à faire. Première : que nous devrions avancer le long route droite avec virage au bout de façon à être avertis du virage bien avant y arriver. Quand nous atteignons le virage, nous devrions alors être* choqués *de trouver l'autobus apparaissant et venant droit sur nous, parce que le virage étant serré, l'autobus devrait être déporté sur sa gauche, mais nous la caméra ne devrions jamais prendre le virage à la corde. La seconde que dans le plan projeté, seule la moitié autobus apparaît sur écran. Je réalise que ceci est dû au fait que vous faites une embardée. Cette dernière erreur pourrait être corrigée en gardant caméra braquée bien sur la gauche de façon que en même temps que auto travelling prend le virage, la caméra panoramique de gauche à droite. Tout le reste de la projection est d'une beauté à vous couper le souffle. Amitiés à toute l'équipe. Et tout spécialement à Sylvette. — Hitch.* »

J'espère que le souvenir que nous avons laissé à Alfred Hitchcock vaut celui que nous gardons d'Hitch : un très grand petit bonhomme, un réalisateur très personnel mais aussi un ami qui nous a fait collaborer à son film.

Sylvette BAUDROT.



Prise de vue en extérieurs pour *Spellbound.* Devant la camera : Ingrid Bergman et Gregory Peck. A gauche : A. Hitchcock et le chef-opérateur George Barnes.

HITCHCOCK DEVANT LE MAL

par Claude Chabrol

« *Ne va pas t'imaginer que le mal a une subsistance propre : la perversité ne subsiste pas comme si elle était quelque chose de vivant ; on ne mettra jamais devant les yeux sa subsistance comme existant vraiment, car le mal est privation du bien.* »

Saint BASILE.

Pour pénétrer de la bonne manière dans l'univers hitchcockien, il convient d'en rejeter avant tout certaines apparences trompeuses et n'en pas chercher les caractères dans le seul artifice du « suspense ». Les ressorts de l'œuvre policière se trouvent toujours à l'extérieur des personnages et comme indépendants d'eux, et les problèmes qu'elle pose ne sont jamais tels qu'une bonne organisation policière ne soit capable de les résoudre.

L'intérêt des films d'Hitchcock est tout autre, dans lesquels le genre de question posée est toujours, en définitive, un dilemme moral le plus souvent circonscrit dans un nombre bien limité de personnages ; et c'est toujours sur ces personnages que, tout à la fois le plus objectivement (les personnages par rapport à l'intrigue) et le plus subjectivement (Hitchcock par rapport aux personnages) du monde, les projecteurs sont inlassablement braqués.

La police, ou disons l'appareil de sécurité, *deus ex machina* de toute œuvre policière, n'apparaît là qu'un instrument entre les mains des forces mises en présence, au même titre que certains objets ou certaines caractéristiques psychologiques, et se trouve, selon la volonté de l'auteur, tantôt bouclier, tantôt instrument de torture. Le crime lui-même n'a pas de signification propre. Aussi bien, traiter Hitchcock de « sadique », d'obsédé ou de dangereux maniaque ne saurait être que polémique, hébétude, aveuglement ou fâcheuse vocation de colleur d'étiquettes. Un examen, même rapide et superficiel, des œuvres, le prouverait aisément, où le crime est soit escamoté (*Under Capricorn*, *Rebecca*, *Paradine Case*, *I confess*), soit transcendé par le mode de narration (*Strangers on the train*), soit purement et simplement nécessaire (*Rope*).

Il ne représente, en définitive, pour les personnages hitchcockiens, qu'une épreuve, délibérément choisie parce qu'elle est la plus dure et parce qu'elle présente la plus vertigineuse situation dans laquelle puisse être placé un être.

Il saute aux yeux, dès lors, que la leçon d'Hitchcock appartient au domaine de l'Ethique ; je veux dire que ses conceptions morales finissent par s'intégrer à une métaphysique. Il est bien évident qu'à l'échelle humaine, la Morale constitue la seule métaphysique constructive, et que le salut de l'homme — qui est le motif même de la tapisserie hitchcockienne — s'y confond en fin de compte rigoureusement avec sa dignité. Mais il reste derrière cela une vérité plus profonde que celle des lois morales, que l'artiste ne peut atteindre qu'en la cernant ; cette vérité qui le hante, il ne peut nous l'offrir sur un

Cary Grant et Joan Fontaine dans *Suspicion* (*Soupçons*).

plateau d'argent : c'est à nous, derrière l'acte ou le geste, comme nous découvrons sa signification morale, de saisir son sens définitif, pour lequel il est, de toute éternité, accompli, et qui ne peut s'exprimer avec des mots. Il ne faut pas oublier que cet Anglais a fait ses études chez les Pères Jésuites, ce qui explique son importante formation dialectique et morale, et ne pas s'étonner dès lors que son œuvre soit tout entière axée sur l'homme et sur la lutte qu'il doit soutenir. Comment ceux-là qui lui reprochent le choix de ses sujets et leur arbitraire n'ont-ils point vu et compris leur admirable continuité, telle qu'aucune œuvre n'est indépendante des autres, mais perpétuel approfondissement, perpétuel enrichissement, jusqu'à ce qu'enfin soit rendue la plus haute justice.

Pas plus qu'il n'entre dans le propos d'Hitchcock d'illustrer un jour plus ou moins platement la vie de Vincent de Paul, il n'a eu la tentation d'aller chercher Jules Berry ou Palau pour représenter, avec ou sans corne, le Mal, dont il a, Dieu merci, une plus juste conception, et que ses maîtres autant que ses propres réflexions lui ont appris à ne pas chercher à concrétiser. Il sait que Méfistophélès n'est que l'image d'une notion complexe entre toutes, qu'il a cherché tout au long de son œuvre à exprimer le plus rigoureusement possible. Comme il se doit, le souffle de Satan ne cesse de parcourir ses films,

Joan Fontaine et Judith Anderson dans *Rebecca.*

mais on ne le découvrira qu'à des signes, à des symboles de plus en plus parfaitement exacts ; le premier, sans doute, il nous aura suggéré l'infernale présence sans jamais avoir besoin de la désigner expressément, réussissant là où échouèrent à demi Balzac, Dostoïevsky ou Bernanos, non parce qu'il a plus de génie que ceux-ci, bien sûr, mais parce qu'il tient entre ses mains un moyen d'expression aux plus grandes ressources, dont il est un des seuls à avoir compris et su utiliser le miraculeux pouvoir. Plutôt donc que d'identifier à un personnage celui qui ne saurait être que néant et que manque, et de se résigner ainsi à ne jamais comprendre l'œuvre d'Hitchcock, il est bon de s'arrêter et de réfléchir sur ces indications implicites que sont le tableau grimaçant qui hante Annie Ondra tout au long de *Blackmail*, la phalange *absente* du professeur Jordan, Rebecca *disparue*, le *fossé creusé* entre les époux de *Soupçons*, *l'Amnésie* de Gregory Peck dans *Spellbound*, *ce qui fait perdre l'équilibre* à la bicyclette de Father Benoît dans *I confess*.

La conception catholique de l'existence, qui est celle d'Hitchcock, ne saurait envisager l'intervention directe (j'entends vivante) de Dieu dans ce combat dont le salut de l'homme est le prix, car elle considère, en dernier ressort, l'homme comme parfaitement libre. C'est en lui, sur son propre terrain, que se livre la bataille, c'est à lui de vaincre ou de sombrer. Aussi, encore qu'il y ait fréquemment dans les films d'Hitchcock de brutaux retournements de situation qui sont autant de manifestations de la toute-puissance divine, telle la Bible qu'Hannay tient — *sans le savoir* — sur son cœur et qui l'empêche d'être tué par Jordan, telle la brusque découverte du bateau de Rebecca au moment où Joan Fontaine, tentée par le désespoir, est presque sur le point de se suicider, ou l'aveu de la femme du sacristain quand le prêtre va être lynché ; encore que, de par la nature même des choses, les pièges que tend le Malin sont autant d'occasions de victoire pour celui qui, plus malin que lui, sait être digne — ne se trouve-t-on le plus souvent en présence que

Laurence Olivier et Joan Fontaine dans *Rebecca.*

de l'être humain armé de sa seule nature en proie à la Tentation. Cela parce qu'Hitchcock sait bien que ce combat, dont il nous présente avec une merveilleuse netteté les phases les plus décisives, n'est que le reflet humain du véritable. Aussi s'est-il appliqué parfois à n'en faire tenir l'issue qu'à un geste, à un mot. Le verre de lait de *Soupçons* est l'objet dernier, celui qui conclura en dernière analyse ; peu importe qu'il soit empoisonné ou non (en fait, il est infiniment plus fort et plus caractéristique qu'il ne le soit pas), l'important est que Joan Fontaine croie qu'il l'est. C'est le piège final, autour duquel tout le film est bâti. Le boire est un suicide auquel la jeune femme vient d'être habilement tentée (« Laisse-t-il des traces ? Fait-il souffrir ? » — « Aucune trace, ma chère, et l'on meurt comme en dormant. »), le boire, c'est faire triompher le désespoir qui est bien l'arme la plus redoutable du Démon.

De même, le Père Logan n'a-t-il qu'un mot à dire pour que soit reconnue son innocence et que prennent fin ses tourments, mais ce serait là trahir, moins son ministère que sa foi, et perdre cette dignité dont Montgomery Clift nous offre tout le temps une admirable image (il n'est qu'à se rappeler la scène du ferry-boat). Comme, d'autre part, la déchéance d'Ingrid Bergman dans *Under Capricorn* est exprimée, dans l'hallucinante séquence de la tête réduite, par le fait que Bergman *ne peut s'empêcher* de la contempler.

Ce dernier film nous montre d'ailleurs avec une étonnante clarté que le malheur des êtres est causé par la méconnaissance qu'ils ont de leur propre force. Le cancer qui ronge ce couple a son origine dans leurs sacrifices mutuels, comme Bergman et Cary Grant dans *Notorious* passent longtemps à côté du bonheur par leur répugnance à s'expliquer. Cette nécessité de l'aveu, de l'explication, cette reconnaissance de soi-même, cette volonté d'accepter non son destin (les personnages hitchcockiens sont libres et maîtres de leur

vie) mais sa personnalité, Hitchcock nous la présente comme l'exorcisme suprême et la principale condition du triomphe final de l'homme.

Une telle notion implique l'acceptation de ses responsabilités ; ainsi l'héroïne d'*Under Capricorn* ne peut-elle sauver son bonheur que par l'aveu de son crime et l'acceptation de ses conséquences, rejoignant, par exemple, Annie Ondra dans *Blackmail* ; cette situation est le sujet même de *Rope*.

Considérer ce dernier film comme nietzschéen d'inspiration n'échappe à l'absurde que si l'on offre en référence le chapitre consacré au meurtrier de Dieu (chapitre VII du livre IV) de « Zarathoustra ». Encore ce chapitre n'éclaire-t-il que le mobile profond de Brandon (1) (vouloir prendre la place de Dieu, n'est-ce pas chercher à le tuer ?) et nous offre-t-il tout au plus un parallèle entre Zarathoustra lui-même et Rupert Cadell : comme le Meurtrier de Dieu affirme à Zarathoustra qu'il est l'instigateur de son crime, Brandon veut faire de Cadell la source de son inspiration. Mais, Dieu merci, le parallèle s'arrête là. Alors que Zarathoustra s'en va sans trop savoir que répondre, tête basse et « glacé jusqu'à la moelle » (ce qui entre parenthèses est une mauvaise publicité pour la philosophie nietzschéenne), Cadell, qui lui n'est pas athée, sait faire face. Il repousse l'idée de complicité (« quelque chose en moi m'aurait empêché de le faire »), mais réalise parfaitement que fuir serait indigne et que le piège tendu est là. Il accepte donc sa responsabilité dans le crime, car malgré tout il en a une (d'où l'admirable symbole de la main blessée) devant les hommes, et l'image finale le montre associé aux deux misérables dans l'attente angoissée du moment où vont s'arrêter les sirènes, et las, abattu, près du coffre d'où sont tombés les livres, supportant les remords que ses élèves ne savent pas avoir.

Cette inconscience des criminels, toujours poussés à aller jusqu'au bout de leur abjection, cet orgueil monstrueux et terrible, qui sera plus encore celui de Robert Walker dans *Strangers in a train*, on ne peut justement le qualifier que de démoniaque. Mais il serait absurde de voir dans ces personnages une figuration plus ou moins symbolique de Satan. Ils ne sont, comme Cotten dans *L'ombre d'un doute*, comme Claude Rains dans *Notorious*, que la représentation de ceux qui ont cédé. Démoniaques, plus exactement possédés, ils ne le sont devenus que par leur propre volonté. Encore existe-t-il pour eux une chance de salut, laquelle est dans le repentir et l'aveu. Cette chance ultime, Otto Keller s'en empare, et si l'on veut, Bergman dans *Under Capricorn*, et Anne Baxter dans *I confess*. Il est toujours possible de faire marche arrière.

Cette chance, Oncle Charlie la refuse lorsqu'il décide encore une fois, dans le train, de supprimer sa nièce ; et Bruno Anthony aussi bien lorsque, mourant (et n'ayant plus rien à perdre que son âme), il ment encore pour ne pas avouer. Que ceux qui, portés par une aberration fréquente, veulent trouver une quelconque grandeur à cet orgueil, réalisent qu'elle est celle-là même de Lucifer et tout entière du côté de l'abjection.

Hitchcock conserve à tous ces personnages leur ambiguïté foncière. Il n'en est pas un pour lequel il n'éprouve quelque affection. C'est qu'il a trop foi en l'homme, trop d'amour pour lui, pour ne pas chercher à ceux qui som-

(1) Le mobile immédiat est bien entendu d'ordre purement sexuel : il s'agit de deux partenaires à la recherche de sensations nouvelles (il n'est qu'à se souvenir du dialogue qui suit le crime).

Cary Grant, Louis Calhern et Ingrid Bergman dans *Notorious.*

brent quelque excuse. Le cancer de Rebecca, l'accident d'enfance d'Oncle Charlie, et l'amour de Bruno pour sa mère, sont autant de raisons qui justifient leur faiblesse. Brandon lui-même — le plus répugnant de tous, sans doute — est touchant dans la naïveté de son amour pour Cadell. Le sacristain d'*I confess* ne cherche à voler, n'est poussé à tuer que par amour de sa femme (c'est d'ailleurs la raison pour laquelle celle-ci garde si longtemps le silence). Son crime n'est pour lui qu'un accident, sans préméditation aucune, un réflexe de défense légitime à ses yeux. C'est par cette brèche que Satan s'engouffre comme le vent dans les demeures mal closes. Sa confession est sincère, encore, sans doute. Mais lorsque Keller, après avoir pleuré sur les genoux de sa femme, relève la tête, son regard maintenant trouble et maléfique, sa voix insinuante, sont devenus ceux-là même du Diable. Et cette génuflexion d'abord pleine de défi, mais où les yeux finissent par se baisser, ce tête-à-tête avec le prêtre quelques instants plus tard, où le regard du possédé ne peut soutenir celui, transparent, de l'antagoniste et s'embue de terreur, sont autant de témoignages de l'infinie impuissance de Satan. Et lorsque finalement Keller n'est plus qu'une silhouette gesticulante au pied d'un autel profane, une voix inconnue s'élève de lui, caverneuse et épouvantable, *ricanante*, croyant célébrer la défaite de l'homme de Dieu. Quand celui-ci s'avance, pourtant, il ne trouve plus en face de lui qu'un pauvre homme désespéré, affolé, qui cherche à le tuer par pitié, car il le croit aussi seul que lui-même, et finit par mourir pieusement.

De ce combat, l'enfant jamais ne saurait être un protagoniste. Puisque la victoire du Mal ne sera jamais que le résultat de la défaite de l'homme, l'immense orgueil de Satan ne peut s'attaquer à la totale innocence; l'enfant, laissé de côté, reste un instrument inconscient aux mains de ceux qui s'en

servent, au même titre que certains objets. Tantôt on le voit utilisé aux fins les plus abjectes, dans *Sabotage* où, sans le savoir, il transporte un engin meurtrier, tantôt il servira à brandir l'objet révélateur qui démasquera le Mal savamment camouflé, comme c'est le cas dans *Stage Fright.*

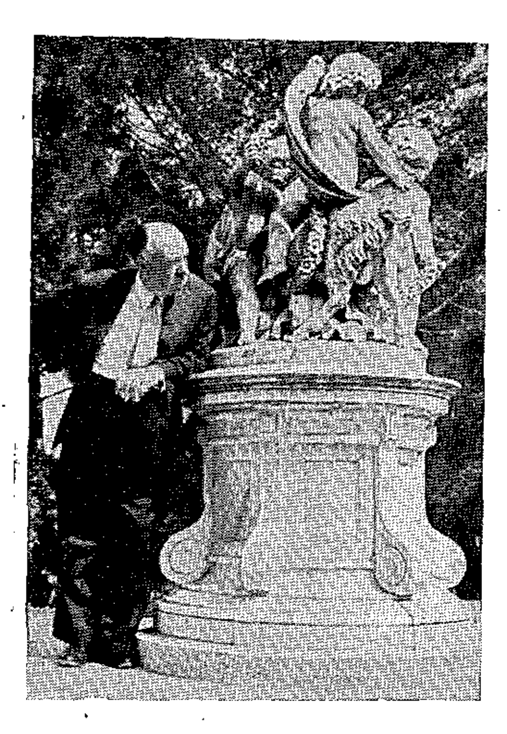
C'est d'ailleurs (en partie) le sujet même de ce film, et celui aussi de *Shadow of a Doubt,* que la brusque révélation a l'innocence enfantine de la terrible réalité du Mal. Jane Wyman et Teresa Wright apprennent à connaître l'horreur de la malédiction des damnés et aussi leur insondable solitude. Aussi, que l'on me permette de considérer le visage épouvanté de Patricia Hitchcock dans *Strangers on a train* après que Bruno ait en quelque sorte mentalement cherché à l'étrangler, comme étant celui de la petite fille à lunettes de *Shadow of a doubt* à qui vient d'être révélée la profondeur vertigineuse du Ténébreux Abime.

Et qu'Hitchcock lui-même me pardonne d'avoir essayé de mettre au clair ce motif important de son œuvre qu'il a toujours cherché avec tant de soin et de pudeur à cacher.

Mon excuse est que cette entreprise permettra peut-être d'aider à dissiper un malentendu qui engendrait la méconnaissance. Claude CHABROL.

Robert Walker et Farley Granger dans *Strangers on a Train* (*L'Inconnu du Nord-Express*).

Je ne suis pas trop content d'être classé comme fabricant de suspense. (A.H.)



HITCHCOCK contre HITCHCOCK

par André Bazin

Je voudrais bien dans le récit qui va suivre de mes rapports avec Alfred Hitchcock ne pas décevoir ses plus farouches partisans. Ils vont m'accuser peut-être de n'avoir pas su être digne de mon privilège en leur apportant en tous points confirmation de leurs inductions. Aussi bien dans le doute préféré-je prendre le parti de la confiance et de l'admiration. Je ne puis dire que les efforts conjoints de Schérer, d'Astruc, de Rivette et de Truffaut étaient parvenus à me convaincre du génie sans défaillance d'Alfred Hitchcock et singulièrement dans son œuvre américaine, mais enfin ils avaient suffi à me faire mettre en cause mon scepticisme. C'est, j'ose l'affirmer, mieux que dans un esprit d'entière bonne foi : avec le souci d'adopter méthodiquement le point de vue le plus avantageux pour mon interlocuteur et la volonté de l'amener à reconnaître dans son œuvre le maximum de ce que la critique française avait cru parfois y trouver que j'ai mené mon interrogatoire. Davantage : j'aurais été ravi, je le jure, que ses réponses donnent raison à ses partisans et réduisent à néant les réserves qu'il m'est arrivé de formuler sur des films comme *La Corde*, *Procès Paradine* ou *I Confess*.

Mais avant d'aller plus loin, je tiens à poser quelques axiomes critiques, quitte à ce que les Hitchcockiens maximalistes dédaignent ce qu'ils prendront peut-être pour une inutile et indigne perche tendue.

Je commencerai par une anecdote que je crois significative. J'avais jadis procédé à l'exégèse d'une certaine scène de *Little Foxes*, celle où l'on voit Marshall aller mourir sur l'escalier, à l'arrière-plan, cependant que Bette Davies demeure immobile au premier. La fixité de la camera me paraissait soulignée (la remarque, s'il m'en souvient bien, venait d'ailleurs de Denis Marion) par le fait qu'au cours de son déplacement l'acteur sortait du champ pour y rentrer un peu plus loin, sans que l'objectif, identifié en quelque sorte à la volonté de Bette Davis daigne le suivre.

J'eus au Festival de Bruxelles, en 1948, l'occasion de rencontrer William Wyler dont le français est la langue maternelle et je lui expliquai mon interprétation. Wyler en parut quelque peu étonné. Il eut l'attitude de qui avait fait les choses tout simple-

ment sans y mettre d'intentions et, sur le point capital de la sortie du champ, m'expliqua qu'elle avait une origine précise : Marshall a une jambe de bois et monte mal les escaliers, son éclipse permettait de lui substituer une doublure pour les quelques secondes de la fin.

L'anecdote était drôle, je la rapportai dans « le Film d'Ariane » de l'*Ecran Français* sous la signature collective du Minotaure et n'en maintins pas moins quand l'occasion s'en représenta mon analyse initiale. Ce qui me valut de recevoir d'un petit malin une lettre pleine d'ironie à l'égard des critiques d'auberges espagnoles, me renvoyant à la note du Minotaure que je devais forcément ignorer pour continuer à prêter à Wyler des calculs esthétiques dont il avait lui-même anéanti l'hypothèse.

L'histoire est édifiante et j'en ai vérifié la vérité en plusieurs autres occasions. Pour quelques metteurs en scène, je parle des bons, qui, comme René Clément ou Lattuada, professent une conscience esthétique précise et acceptent la discussion sur ce terrain, presque tous les autres opposent aux exégèses critiques une attitude qui va de l'étonnement à l'irritation. Etonnement d'ailleurs sincère et parfaitement compréhensible. Quant à l'irritation elle procède souvent du dépit, soit de voir démonter un mécanisme dont le but est justement de faire illusion dans son unité (seuls les médiocres peuvent en effet y gagner dans la mesure où la mécanique ne fonctionne pas), soit de le voir démonter dans un ordre qui n'est pas le leur. Ainsi ai-je vu un réalisateur aussi intelligent (et conscient) que Jean Grémillon jouer les idiots du village et me saboter un débat sur *Lumière d'Eté* pour l'évidente raison que mes raisons n'étaient pas les siennes. Et comment lui donnerai-je tort ? Mais ne rapporte-t-on pas de Paul Valéry, au sortir du cours où Gustave Cohen avait procédé à son fameux commentaire du *Cimetière Marin*, un mot d'admiration ironique pour l'imagination du professeur. Dira-t-on que Paul Valéry n'est qu'un intuitif trahi par l'explication de texte d'un pédant et que le *Cimetière Marin* n'est que de l'écriture automatique ?

A la vérité, la situation est simple et cette apparente contradiction entre le critique et l'auteur ne devrait troubler personne. Elle est dans l'ordre naturel des choses. Subjectivement et objectivement.

Subjectivement, parce que la création artistique est — même chez les tempéraments les plus intellectuels — essentiellement intuitive et pratique : il s'agit d'effets à atteindre et de matière à vaincre. Objectivement, parce que l'œuvre d'art échappe à son créateur et dépasse ses intentions conscientes, à proportion même de sa qualité. Les fondements de cette objectivité résident aussi dans la psychologie de la création dans la mesure — inappréciable — où l'artiste ne crée pas réellement, mais se borne à cristalliser, à ordonner les forces sociologiques et les conditions techniques dans lesquelles il s'insère. Cela est particulièrement vrai du cinéma américain où l'on rencontre souvent des réussites quasi anonymes dont tout le mérite revient moins au metteur en scène qu'au système de production. Mais une critique objective, méthodiquement ignorante des « intentions », est aussi bien fondée dans l'hypothèse de l'œuvre la plus personnelle qui soit, comme l'est un poème ou un tableau, par exemple.

Ce qui ne signifie pas que la connaissance personnelle des auteurs, ce qu'ils disent d'eux-mêmes et de leur travail, ne puisse nous éclairer, et les récents entretiens au magnétophone que nous avons publiés en sont la preuve. Ces confidences sont au contraire infiniment précieuses, mais elles ne se situent pas sur le même plan que la critique dont je parle, ou, si l'on veut, elles constitueraient une documentation précritique, brute, que le critique a encore liberté d'interpréter au même titre que l'œuvre. Ainsi, quand Wyler me déclarait avoir fait sortir Marshall du champ à seule fin de lui substituer une doublure, je pensais à part moi que les défauts du marbre ne servent que les bons sculpteurs et qu'il importait peu que la fixité de la caméra ait été imaginée à partir de cette contingence technique. Mais le lendemain, revoyant Wyler, ce fut lui-même qui revint sur le sujet et m'expliqua que si la sortie du cadre n'était pas dans ses intentions artistiques, en revanche le léger flou du troisième

Madeleine Carol et Robert Donat dans *Les trente-neuf marches.*

plan (celui de l'escalier où meurt Marshall) avait été demandé à Gregg Toland (alors que le film est presque partout en profondeur de champ) afin de créer chez le spectateur une inquiétude par l'imprécision du point essentiel de l'action. Or il était infiniment probable que ce flou avait la même origine : camoufler la substitution de l'acteur par sa doublure. Simplement dans le deuxième cas, le réalisateur avait eu conscience de l'effet et du moyen, ce qui suffisait à élever une servitude matérielle à la dignité de trouvaille artistique. A moins encore que, profondément étonné qu'on puisse voir tant de choses dans ce malheureux plan, il n'en ait rêvé la nuit et se soit réveillé, persuadé rétrospectivement au matin qu'il l'avait fait exprès. Il n'importe guère en définitive, à la gloire de Wyler et à l'excellence de *Little Foxes* non plus, j'ai la faiblesse de le croire, qu'à l'exactitude de mon interprétation.

Je formule ces généralités pour réconforter et encourager par avance ceux qui, dans ce même numéro des *Cahiers du Cinéma*, vont faire au talent d'Alfred Hitchcock un crédit que cette interview pourra parfois paraître démentir. Si leur foi doit être ébranlée, que ce soit sur de meilleures raisons. Aussi bien ai-je parfaitement conscience de n'avoir pas poussé l'auteur de *Lady Vanishes* dans ses derniers retranchements. Encore que la nature relativement sérieuse de mes questions, sans rapport sans doute avec celles auxquelles il pouvait être habitué en Amérique, ait peut-être pu le dérouter, j'admets qu'on prétende que ses réponses tendaient davantage à le masquer qu'à le révéler. Son penchant pour la blague à froid est assez connu pour autoriser cette interprétation.

Mais maintenant que j'ai dit contre moi-même et mes rapports avec Alfred Hitchcock tout ce qu'il m'était possible, il m'est bien permis d'ajouter que je suis personnellement convaincu de la sincérité de mon interlocuteur et qu'il n'a pas dépendu de moi qu'il juge moins sévèrement son œuvre.

***

La première fois, c'était au marché aux fleurs de Nice. On tournait une scène de bagarre. Cary Grant luttait avec deux ou trois durs et roulait à terre sous les œillets. J'ai observé une bonne heure, durant laquelle Hitchcock n'a pas dû intervenir deux fois, tassé dans son fauteuil il avait l'air de s'ennuyer prodigieusement et de rêvasser à tout autre chose. Les assistants, cependant, réglaient la scène et Cary Grant expliquait lui-même avec une admirable précision à ses partenaires, judokas de la

police niçoise, les prises qu'ils devaient faire. Le plan fut recommencé en ma présence trois ou quatre fois avant d'être jugé satisfaisant. Après quoi on prépara le tournage du suivant, un insert en gros plan de la tête de Cary Grant sous l'avalanche des œillets. Ce fut pendant cette pause que Paul Feyder, premier assistant français du film me présenta à Hitchcock. Pendant les 50 ou 60 minutes que dura notre conversation (les prises de vues avaient repris) Hitchcock ne jeta qu'un ou deux coups d'œil sur le travail. Quand je le vis se lever et aller discuter avec les assitants et la vedette je crus qu'il s'agissait de régler enfin un point de mise en scène délicat, une minute après il revenait vers moi en hochant la tête et me montrant du doigt sa montre-bracelet. Le soleil avait baissé, je crus qu'il voulait me dire que la lumière n'était plus suffisante pour la couleur. Mais il me détrompa vite avec un sourire très britannique : « Oh ! non, la lumière est excellente, mais le contrat de M. Cary Grant prévoit l'arrêt du travail à 6 heures, il est 6 heures exactement, nous reprendrons le plan demain. » Au cours de cette première entrevue j'avais eu le temps de poser à peu près toutes les questions que j'avais prévues, mais les réponses avaient été si déroutantes que, pris de scrupule, je décidais de les contrôler autant que possible par un contre interrogatoire sur les points les plus délicats. Hitchcock me consacra encore une heure avec la meilleure grâce du monde quelques jours plus tard dans un coin tranquille du « Carlton » de Cannes. C'est la matière de ces deux entrevues dont le résumé va suivre sans que je distingue généralement ce qui fut de la première ou de la seconde.

Je préciserai encore que j'entends et parle trop mal l'anglais pour me passer d'un interprète et que j'eus la chance de trouver en Sylvette Baudrot, script française de l'équipe, mieux qu'un truchement fidèle, une collaboratrice qui se piqua au jeu. Je la remercie cordialement ici.

J'attaquai à peu près en ces termes : « Alors que la critique traditionnelle vous reproche souvent un formalisme brillant mais gratuit, quelques jeunes critiques français professent au contraire une admiration presque générale pour votre œuvre et y découvrent au delà des alibis policiers un message constant et profond. Qu'en pensez-vous ? »

Réponse : « Je m'intéresse à priori fort peu à l'histoire que je raconte mais uniquement au moyen de la raconter, c'est cela seul qui m'importe. » Suivit un long récit de *Rear window*, du point de vue de toutes les astuces techniques qui font l'originalité du film. On sait qu'il s'agit une fois de plus d'un policier où l'enquête « est menée par un journaliste désœuvré qu'une jambe dans le plâtre retient à la chambre. Il déduit le crime, les mobiles et l'assassin de la seule observation des allées et venues dans l'encadrement de la fenêtre d'en face et dans la cour de l'immeuble. La caméra reste pendant tout le film dans la chambre du journaliste et ne voit que ce qu'il peut physiquement voir, soit à l'œil nu, soit à l'aide d'une paire de jumelles, ce qui autorise tout de même des changements d'optique. Mais les prises de vues restant lointaines il a fallu employer des objectifs à long foyer, très piqués. La construction du décor a également posé des problèmes compliqués afin de permettre au protagoniste d'observer le maximum des déplacements de ses voisins tout en restant dans la vraisemblance architecturale d'une ville américaine. Hitchcock insiste beaucoup sur le fait que la moitié de l'action du film est muette puisque le journaliste voit mais n'entend pas. Ainsi doit-il recourir à des astuces de « pure (1) cinema », ce qui le ravit beaucoup. D'une manière générale, les dialogues lui paraissent d'une facilité néfaste en ce qu'ils limitent l'expression cinématographique. C'est un reproche dont il n'exclut pas plusieurs de ses films.

Mais je n'ai pas perdu le fil de mon propos initial et ne vais pas me laisser prendre à la fallacieuse opposition de la forme et du fond. Ce que Hitchcock appelle « les moyens » peut n'être qu'une manière plus indirecte (et plus inconsciente) de poursuivre sinon un sujet du moins un thème. J'insiste donc sur l'unité de son œuvre. Il

(1) Prononcer « pioure ».

me l'accorde sous une forme négative. Ce qu'il demande seulement aux scénarios c'est qu'ils aillent dans son sens (« my way »). Posons le pied dans l'entrebaîllement de cette porte. Ce que je veux obtenir c'est justement la définition de ce « way ». Hitchcock n'hésite pas, il s'agit d'un certain accord entre le drame et la comédie. Seuls peuvent être tenus pour « pure Hitchcock » (sic) les films où il a pu jouer de ce rapport discordant. Bien que cette précision se rapporte davantage encore à une manière de concevoir l'histoire qu'à un contenu proprement dit il ne s'agit tout de même plus de simples problèmes formels. Je risque le mot « humour ». Hitchcock l'accepte d'emblée, ce qu'il cherche à exprimer peut bien être tenu sans doute pour une forme de l'humour et il me cite spontanément *Lady Vanishes* comme le film le plus conforme à son idéal. Faudrait-il en conclure que son œuvre anglaise est plus « purement Hitchcock » que l'américaine ? Sans aucun doute et d'abord parce que les Américains ont l'esprit bien trop positif pour admettre l'humour. Jamais il n'aurait pu tourner *Lady Vanishes* à Hollywood, le producteur à la simple lecture du scénario lui aurait opposé l'invraisemblance qu'il y a à envoyer une vieille femme porter un message en chemin de fer quand un télégramme ferait l'office plus sûrement et plus vite. Il avait cru faire plaisir à sa vieille bonne italienne en l'emmenant voir *Voleurs de bicyclette*, mais elle ne sut que s'étonner de ce que l'ouvrier n'était pas arrivé à se faire prêter un vélo : l'Amérique déteint vite. D'ailleurs à Hollywood les films sont faits pour les femmes, c'est sur leur goût sentimental qu'on aligne les scénarios parce que ce sont elles surtout qui commandent les recettes. En Angleterre, on fait encore des films d'hommes, mais c'est aussi pour cela que les studios ferment. Le cinéma anglais a d'excellents techniciens mais les films anglais ne sont pas assez « commerciaux » et Hitchcock constate avec une peine mêlée de honte qu'on y chôme quand lui travaille. Mais il faut bien qu'un film rapporte plus qu'il n'a coûté, le metteur en scène est responsable de l'argent des autres, de beaucoup d'argent, il a le devoir, en dépit qu'il en

James Stewart, Grace Kelly et Thelma Ritter dans *Rear Window*.

ait, de faire commercial. « My weckness », me répète Hitchcock, c'est la conscience de l'argent dont je suis responsable.

J'ouvre ici une parenthèse : lors de notre second entretien, comme la conversation revenait sur la question. Hitchcock me paru un peu conventionnellement soucieux de corriger cette critique indirecte du souci commercial en m'affirmant que la facilité était dans le film « artistique » quand la vraie difficulté était de faire un bon film commercial, paradoxe au demeurant fort soutenable. Quoi qu'il en soit, le sens de sa première autocritique ne prêtait pas à équivoque et la nécessité de renoncer à l'humour adulte et masculin pour satisfaire à la production américaine n'était pas présentée comme une gêne exquise. Quant arrivant d'Angleterre, il vit à la porte des studios Warner les techniciens avec leur gamelle faire la queue devant l'horloge pointeuse, il se demanda avec inquiétude s'il pouvait bien s'agir encore dans toute cette affaire d'une forme des Beaux-Arts ?

Fidèle à mon rôle d'avocat du Diable, je lui fais remarquer qu'il a peut-être gagné dans les studios de Hollywood une somptuosité de moyens techniques qui allait justement dans le sens de son inspiration. N'a-t-il pas toujours été soucieux de trucs techniques ingénieux et parfois complexes pour obtenir certains effets de mise en scène. Réponse catégorique : l'importance des moyens techniques mis à sa disposition ne l'intéresse pas particulièrement. Dans la mesure où ils rendent le film plus coûteux, ils augmentent même plutôt les servitudes commerciales. En somme, son idéal, limité, c'est dans ces conditions d'accomplir, de parfaire « la qualité de l'imperfection ». Cette phrase un peu sibylline fut de celles qui me déterminèrent à revoir Hitchcock pour confirmation et précisions. Nous y passâmes, mon interprète, Hitchcock et moi, un bon quart d'heure. Elle fut maintenue et commentée mais je n'ose dire parfaitement éclairée. Je la répète en anglais : « I try to achieve the quality of imperfection ». J'ai cru comprendre que la qualité en question était la perfection technique américaine (manquant au cinéma européen) et « l'imperfection », la marge de liberté, d'imprécision, disons d'humour qui fait pour Hitchcock la supériorité des conditions du cinéaste anglais. Il s'agirait donc pour le réalisateur de *I Confess* de réussir le quasi impossible mariage entre la parfaite exécution technique, la mécanique huilée et souple de Hollywood et le trébuchement créateur, l'imprévu de la part de Dieu, dont le cinéma européen conserve le privilège. Je paraphrase ici et m'efforce à résumer une conversation où subsistait, je l'avoue pour moi, une certaine obscurité due, sans doute, à mon peu d'agilité intellectuelle dans la langue anglaise, mais aussi, je le crois bien, à la volonté ironique de mon interlocuteur. Car j'ai remarqué plusieurs fois chez lui un goût pour la formule élégante et ambiguë allant parfois jusqu'au jeu de mot. Chabrol s'en apercevra quelque temps plus tard à Paris quand Hitchcock fera de l'humour théologique sur « God » et « Good ». Ce penchant correspond assurément à une forme d'esprit mais sans doute aussi à un certain camouflage intellectuel. Je n'ai pourtant pas eu le sentiment que cette préoccupation affectât plus que les marges de notre dialogue. En général, les réponses étaient claires, fermes et catégoriques. Rares furent les circonstances où, soit pour corriger l'excès d'une affirmation un peu trop scandaleuse ou paradoxale, soit que la question fût particulièrement embarrassante, cette sorte d'humour critique lui permit de rectifier le tir ou de s'en tirer par une pirouette. La sincérité générale de ses réponses et, j'oserai même dire, jusqu'à un certain point, leur naïveté (encore que je ne méconnaisse pas la part de bravade et de paradoxe qu'elles contiennent) m'a été indirectement prouvée par sa réaction à l'égard d'un de mes arguments. Poursuivant toujours mon propos initial qui était de lui faire reconnaître l'existence et le sérieux d'un thème moral dans son œuvre, je me décidais, faute d'en obtenir l'aveu, par lui en suggérer un moi-même, empruntant pour ce faire à la perspicacité des Hitchcockiens fanatiques. Je lui fis donc remarquer qu'un thème au moins revenait dans ses principaux films qui dépassait assurément par sa portée morale et intellectuelle le simple « suspense », celui de l'identification d'un plus faible à un plus fort, soit sous la forme d'une captation morale, d'une fascination comme dans l'*Ombre d'un doute* où le phénomène est souligné par l'homonymie de la nièce et de

l'oncle, soit encore comme dans l'*Inconnu du Nord Express* qu'un individu vole en quelque sorte le crime mental du protagoniste, se l'approprie, l'exécute et vienne ensuite exiger l'échange à son avantage, soit encore, comme dans *I Confess*, que ce transfert de personnalité trouve dans le sacrement de pénitence une manière de confirmation théologique, l'assassin considérant plus ou moins consciemment que la confession non seulement lie le prêtre comme témoin mais justifie encore en quelque sorte s'il accepte le rôle de coupable. La traduction d'un argument aussi subtil n'était pas très facile. Hitchcock l'écouta avec attention et contention. Quand il le comprit enfin, je vis pour la première fois et la seule fois, du reste, dans cette interview qu'il était touché par une idée imprévue et imprévisible. J'avais trouvé le défaut de cette cuirasse d'humour. Il eut un sourire ravi et je pouvais suivre sur son visage le cheminement de l'idée, visiblement plus il y réfléchissait, plus il en découvrait avec satisfaction l'exactitude et ce fut de lui-même qu'il en trouva la confirmation dans le scénaro de *Rear window* et de *Catch a thief*. C'est le seul point indiscutable que les exégètes de Hitchcock aient marqué par mon intermédiaire, mais si ce thème existe bien dans son œuvre, il leur doit de l'y avoir découvert.

Blackmail.

Je ne gardais pourtant pas longtemps l'initiative et l'autocritique se poursuivit aussi sévère. *I Confess*, par exemple, fut condamné en raison de son absence d'humour, la comédie n'était pas au rendez-vous avec le drame. Il n'est pas non plus enchanté de ses interprètes. Ann Baxter est une excellente actrice mais son personnage n'est pas socialement vraisemblable par rapport au Canada. Il aurait voulu Anita Bjork qu'il a beaucoup admirée dans *Mademoiselle Julie*, mais Hollywood a été effarouché par ses démêlés conjugaux (le souvenir de ceux d'Ingrid Bergman n'était pas effacé).

Je lui oppose que pourtant il tenait à ce sujet tiré d'une pièce française de boulevard peu connue et qui lui avait été fourni 4 ans plus tôt par Louis Verneuil (« vendu » rectifie-t-il). — S'il ne l'avait pas tourné alors c'est seulement que la Warner avait craint des complications de censure, il n'y a à ce retard rien de mystérieux. Bon ; mais ne doit-on pas considérer que les films dont il est le producteur lui tenaient davantage à cœur ? — Point du tout, notamment pour *Under Capricorn* qui, en dépit de son échec, n'était pourtant en principe qu'une entreprise commerciale. Tous mes efforts pour sauver quelque chose de ce film sont vains. Hitchcock se plaint qu'Ingrid Bergman au faîte de sa gloire n'y fut plus tenable. « Tout de même, dis-je, les séquences en continuité de temps si brillantes et qui tiraient le meilleur de l'expérience technique de *La Corde ?*... — Parlons-en ! Elles l'ont assez ennuyé ensuite pour son montage, on ne pouvait rien y couper !

Revenant sur *I Confess*, j'obtiens cependant une concession importante. Que j'en loue l'extrême sobriété technique, l'intensité dans l'austérité, n'est pas pour lui déplaire. Il est vrai qu'il s'y est appliqué et que le film trouve grâce à ses yeux pour ces raisons formelles. Il faudrait même pour caractériser cette rigueur dans la mise en scène employer une épithète « du vocabulaire clérical »... Je lui propose « janséniste » — « What is jansenist ? » Sylvette Baudrot lui explique que les Jansénistes étaient les ennemis des Jésuites. Il trouve la coïncidence fort drôle car il a fait ses études chez

les Pères, il a dû dans *I Confess* se défouler de son éducation ! Je ne lui dis pas que je l'aurais néanmoins cru meilleur élève. Du moins en théologie.

Quels sont donc au moins dans ses films américains ceux qu'il tient pour les plus exclusivement commerciaux et les moins dignes d'estime ? — *Spellbound* et *Notorious*. Ceux qui trouvent grâce à ses yeux - — *L'ombre d'un doute* et *Rear window*.

Nous avons déjà parlé du dernier. Qu'aime-t-il en particulier dans le premier ? — la vérité, le réalisme social et psychologique dans le cadre, naturellement, de cet humour dramatique que nous avons déjà défini. Il a pu éviter les concessions et les « fantaisies » commerciales qui dénaturent plus ou moins ses autres films américains.

L'entretien touche à sa fin, non que mon interlocuteur ait l'air de s'impatienter, mais parce que je ne vois plus comment faire rebondir le débat sur l'essentiel. Je me replie maintenant sur des questions secondaires et formelles : est-il vrai qu'il ne regarde jamais à la camera ? — Exact. Ce travail est tout à fait inutile, tous les cadrages sont prévus et indiqués d'avance par de petits dessins qui illustrent le découpage technique. Sur ma demande il en exécute immédiatement plusieurs. Qu'il me soit permis d'ajouter ici un commentaire personnel : il m'a paru ressortir, tant sur certains points précis de la conversation que des témoignages recueillis près des collaborateurs d'Hitchcock qu'une notion de mise en scène revenait en permanence chez lui, celle d'une tension à l'intérieur du plan. Tension qu'on ne saurait réduire ni aux catégories dramatiques, ni aux catégories plastiques, mais qui participe des deux à la fois. Il s'agit toujours pour lui de créer dans sa mise en scène, à partir sans doute du scénario mais par l'expressionnisme du cadrage, de l'éclairage, ou du rapport des personnages au décor, une instabilité essentielle de l'image. Chaque plan est ainsi, pour lui, comme une menace, ou au moins une attente inquiète. De l'expressionnisme allemand, dont il m'a avoué avoir subi l'influence lors de son passage dans les studios de Munich, il a sans doute tiré une leçon, mais il ne triche pas avec le spectateur : du simple intérêt dramatique à l'angoisse, notre curiosité n'est pas requise par le vague ou l'imprécision des menaces. Il ne s'agit pas d'une « atmosphère » mystérieuse d'où tous les périls peuvent sortir comme l'orage, mais d'un déséquilibre comme serait celui d'une lourde masse d'acier qui commence à glisser sur une pente trop lisse, et dont on pourrait aisément calculer l'accélération future. La mise en scène serait alors l'art de ne montrer la réalité que dans ces moments où la perpendiculaire abaissée du centre de gravité dramatique va sortir du polygone de sustentation, en dédaignant aussi bien l'ébranlement initial que le fracas final de la chute. Je verrai volontiers, quant à moi, la clef du style d'Hitchcock, ce style si indiscutable qu'on reconnaît au premier coup d'œil le plus banal photogramme de ses films, dans la qualité admirablement déterminée de ce déséquilibre.

Une question encore, par acquis de conscience, dont la réponse est facile à prévoir : fait-il une part à l'improvisation sur le tas ? — Aucune, il a *Catch a thief* intégralement en tête depuis deux mois. C'est pourquoi je le vois tellement relaxé pendant le « travail ». Du reste, ajoute-t-il avec un aimable sourire et en levant le siège, comment aurait-il pu me consacrer cette heure en plein tournage s'il avait dû penser en même temps à son film ?

C'était un joli mot de la fin.

André BAZIN.

Je suis prêt à donner au public des chocs émotionnels tout à fait sains. La civilisation est devenue à ce point protectrice et prévenante qu'il ne nous est plus possible de ressentir instinctivement de tels frissons d'angoisse. Cependant, afin de secouer notre torpeur et de parer à notre inertie, on peut encore provoquer artificiellement ces frissons; et le cinéma me semble être précisément le meilleur moyen d'obtenir ce résultat. (A.H. Conférence de Presse, Hollywood, 1947.)

Margaret Leighton, Joseph Cotten et Ingrid Bergman dans *Under Capricorn.*

LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU

par Jean Domarchi

Qu'il me soit permis avant de dire pourquoi je tiens *Under Capricorn* pour un film *essentiel* de formuler une observation d'ordre général. Les romanciers ont, dans leur grande majorité, renoncé depuis longtemps au culte des héros. Depuis le Flaubert de l'*Education Sentimentale,* c'est l'anti-héros qui fait l'objet de leur sollicitude. Le romantisme contemporain est un romantisme de l'échec et la postérité de Flaubert se retrouve dans des œuvres aussi diverses que celles de Kafka, Faulkner, Dos Passos ou Raymond Queneau. Le Faust moderne c'est le malheureux K. du Château, ce pauvre hère que le comte ne recevra jamais La littérature moderne a consacré le plus clair de ses efforts à décrire des larves. Dire cela est banal. Ce qui l'est moins, c'est de reconnaître que le cinéma (ou du moins un certain cinéma) reste étranger à ce romantisme, qu'il a au contraire prolongé jusqu'à nous le culte des héros et qu'il a ainsi renoué avec une tradition romanesque qui semblait oubliée depuis Balzac, Stendhal et les grands Victoriens. Qu'il a, ce faisant, restauré un nouveau classicisme dont Murnau, Howard Hawks, Alfred Hitchcock et Renoir me semblent être les plus authentiques représentants. Tout s'est donc passé comme si le cinéma avait relayé la littérature et rempli à sa place une de ses tâches essentielles : exalter la grandeur de l'homme, s'attacher à illustrer, sans aucun souci d'édification ou d'enseignement, les thèmes fondamentaux de l'humanisme. Rien n'apparaît plus traditionnel que l'*Aurore* de Murnau, *The Big Sky* (*La Captive aux yeux clairs*) de Hawks ou *Under Capricorn* (*Les amants du Capricorne*) d'Hitchcock, et rien n'est finalement plus révolutionnaire. Nous sommes ici à mille lieues du cinéma littéraire de Bunuel (je parle du Bunuel de *L'Age d'Or*). Il ne s'agit ni de choquer ni de dérouter, bien au contraire et le spectateur le moins prévenu aura eu l'impression de voir un « policier » ou un « western » de plus et se sera diverti. Mais ceux qui aiment le cinéma auront eu une raison de plus de croire en son avenir.

Ne nous étonnons pas trop de voir des auteurs de films comme Murnau, Hawks, Renoir ou Hitchcock retrouver avec une si merveilleuse aisance une forme d'inspiration qui nous rend si présents et si chers l'Odyssée, l'Orestie, les classiques français (de Corneille à Balzac) ou bien Stevenson, Meredith, Hardy et Edg. Poe. L'art naît de la contrainte, et la rigueur ne s'obtient précisément que par l'adaptation à ces contraintes. Si la littérature (et pas seulement le roman) est une littérature « sans lois », si elle a renoncé à l'aventure pour se cantonner dans des expériences de laboratoire, le cinéma doit, *s'il veut survivre*, respecter les habitudes du plus grand nombre, de ce monstre protéïforme qu'est l'homme quelconque. Les grands auteurs ne songent nullement à ruser avec lui, ils respectent ses impératifs et jouent sans tricher la règle du jeu. Mais ils font de nécessité vertu : *Scarface* est un film de gangsters et c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le cinéma. *The Big Sky*, *The Red River* sont des westerns, mais d'où vient que l'on y respire l'air de l'Odyssée, que l'on y retrouve le ton de Stevenson ? *L'Aurore* est un mélodrame et il me semble que j'y réentends les plus sublimes coups d'archet de « Roméo et Juliette » ou de « La Tempête ».

Pareillement pour *Under Capricorn*. Derrière une intrigue bien construite, un foisonnement, une richesse confondante de thèmes et d'allusions. Il ne s'agit plus seulement d'un artiste qui se complaît au spectacle de sa propre virtuosité (le mot « virtuosité » est ici presque désobligeant) mais d'une tentative grandiose d'accéder non au cinéma pur mais au cinéma total. Comme le Murnau de l'*Aurore*, Hitchcock, maître absolu de ses moyens d'expression, a livré, après une série de films *critiques*, sa conception personnelle du monde. Des hommes et des femmes en rapport les uns avec les autres, soumis aux lois féroces qui règlent les rapports avec autrui peuvent-ils prétendre conserver leur indépendance ? Et à quel prix ? Puisque, comme l'a observé Sartre, l'enfer ce sont d'abord les autres, comment échapper à cet enfer, sauvegarder une certaine forme de noblesse, de dignité à laquelle on ne saurait renoncer sans périr ? Comment se libérer d'une emprise maléfique, se purifier d'un honteux secret si par delà le désaveu et la confession on ne découvre pas de raisons nouvelles de vivre ? *Under Capricorn* est la plus magnifique illustration du thème éternel de la liberté. Ne nous étonnons pas après cela que ce film ait déconcerté les critiques et le public. On aimait Hitchcock pour le mauvais motif : Hitchcock était un maître du *suspense*, et voilà qu'il s'avisait de brouiller les cartes. Comment le suivre ? Comment suivre, en effet, dans l'euphorie de la digestion, une œuvre d'une si haute exigence ? Comment ne pas être déconcerté par un film qui rejoint, avec une aisance stupéfiante, un *leitmotiv* fondamental de la littérature universelle ? Avec l'assurance que donne l'ignorance on décréta qu'Hitchcock s'était fourvoyé. Notre auteur ne se le tint pas pour dit qui récidiva dans *I Confess* et la critique poussa à nouveau les hauts cris. Quel concert d'imprécations, quelle orchestration méprisante de sarcasmes. On alla jusqu'à mettre la malheureuse Anne Baxter en quarantaine ! Mais revenons à *Under Capricorn*.

J'ai dit plus haut que notre littérature romanesque est une littérature de laboratoire. Sa grande affaire est, en effet, de détruire la notion traditionnelle du temps. Relisez Dos Passos, V. Woolf, Joyce, Faulkner, Sartre, qu'y découvrez-vous sinon une volonté délibérée d'échapper au temps abstrait uniforme et impersonnel de l'horloge pour accéder au temps spécifique de la conscience, à la durée de l'expérience vécue ? Il en est de même en peinture à cette différenc près que c'est de l'espace perspectif des Quattrocentistes que l'on tente de se libérer. Nous sommes évidemment très loin de Daniel De Foe et de Richardson, et si notre peinture accepte certaines structures idéales de Piero della Francisca, elle n'en est pas moins étrangère à son propos. Pour les cinéastes (ou du moins pour les plus doués d'entre eux), ces problèmes ne se posent même pas, car l'originalité fondamentale du cinéma est précisément, par la simple disposition des plans et par le seul mouvement de la caméra, de reproduire aussi *naturellement* le temps *objectif* que le temps *subjectif* de la conscience. L'espace, comme on l'a justement observé, engendre ici le temps et le metteur en scène peut par un montage approprié imposer au spectateur, *sans que celui-ci s'insurge ou même le constate*, un déroulement temporel approprié. De cet immense avantage, Hitchcock joue en maître (comme Murnau, Hawks, Welles et quelques autres), de sorte qu'il peut concilier à la fois les exigences de la sensibilité moderne et

Joseph Cotten et Michael Wilding dans *Under Capricorn.*

celles (propres à toutes les époques) de l'affabulation et du conte. A la différence des romanciers tout à leur tâche de détruire le temps en rompant avec une succession linéaire, le cinéaste peut encore se payer le luxe comme les grands classiques, de raconter une histoire qui ait un début, un milieu et une fin. Quelles que soient par ailleurs les libertés qu'il prend avec la chronologie et l'ordre naturel des événements.

Qu'on me pardonne cette parenthèse. Je la crois essentielle à mon propos. Qu'est-ce que j'entends démontrer ? Qu'*Under Capricorn* est, à sa manière une œuvre aussi ambitieuse, aussi originale que, disons, *Finnegan's Wake* ou *Lumière d'août,* et qu'elle poursuit la tâche que s'était assignée l'humanisme occidental : retrouver derrière mille péripéties, mille périples, mille aventures, les manifestations essentielles de la vérité. Si la littérature moderne n'a plus le temps de raconter une histoire et si le mythe de l'anti-héros est un prétexte commode pour résoudre des problèmes qui n'intéressent que les seuls techniciens, qui se chargera de narrer à l'homme sa *propre histoire ?* Loin de me lamenter sur les obstacles matériels qui pèsent sur les auteurs d'un film, il me plaît que les cinéastes soient soumis à l'obligation du scénario. Le premier but, les classiques le savaient, est de plaire, c'est-à-dire de satisfaire au besoin normal qu'a tout homme d'une œuvre où il se passe quelque chose. Or, précisément il se passe beaucoup de choses dans *Under Capricorn.* De plus, la complexité de l'intrigue n'est en rien gratuite car elle nous fait à chaque moment progresser dans la compréhension de la situation et des personnages. Je note, enfin, qu'Hitchcock très attentif à des innovations d'ordre technique introduit une relation nouvelle entre la parole et l'image, relation qui n'a d'efficacité que parce qu'elle n'est mise en jeu qu'au moment où nous attendons d'être délivrés d'une incertitude.

Mais procédons par ordre. Dès le début du film nous sommes en présence, et l'un des protagonistes avec nous, d'une situation insolite. Le jeune Charles Adare qui a accompagné son oncle en Nouvelle-Galles du Sud où celui-ci doit remplacer l'ancien gouverneur est amené à faire la connaissance d'un des colons, Sam Flusky. Il est bon de savoir que cette colonie anglaise était encore au début du XIX[e] siècle (1835) habitée par *d'anciens forçats* grâciés et Sam est précisément l'un d'entre eux. Charles malgré, ou peut-être à cause d'avis contraire, accepte l'invitation de Sam et se rend à dîner chez lui. Bien des choses le surprennent : la grossièreté et l'impudence de la domesticité, l'apparition de la

femme de Sam, Lady Harietta qui semble plongée dans un état de stupeur et d'hébétude extrême. Charles est apitoyé et comme au démeurant Sam Lusky, bien que d'aspect un peu rude, est un brave homme, il décide de passer outre aux interdits qui semblent frapper le ménage et de ramener à une vie normale la malheureuse Harietta. Il ne tarde pas à découvrir que celle-ci est terrorisée par la gouvernante de Sam, Milly. Milly exerce, par d'abjects procédés, une emprise suffisante sur son esprit pour l'exclure pratiquement du gouvernement de la maison et la réduire à l'état de recluse. Charles va alors s'efforcer de faire échec à la pernicieuse influence de Milly et de libérer Harietta du sentiment d'infériorité dans lequel elle se trouve. Ce qui devait arriver, arrive : Charles s'éprend d'Harietta et la pitié n'est pour rien dans son sentiment. Dans ce pays situé aux antipodes, la vie brillante de société est absente et Harietta, qui par ailleurs est sa cousine, n'est pas sans lui rappeler, par sa séduction et sa distinction, ce passé proche et éblouissant. Seulement les multiples entretiens que Charles a avec Harietta ont éveillé les souçons de Milly. Cette nature autoritaire qui n'a pour la femme de Sam que de la commisération méprisante mêlée d'envie se sent menacée dans ses prérogatives. Aussi s'efforce-t-elle de distiller au cœur de Sam le poison de la jalousie. Flusky a jusqu'ici fait confiance aux deux jeunes gens autant par noblesse de cœur que par fierté. Fierté d'autant plus grande qu'il est de par ses origines un roturier. De plus son malheur a fait de lui un homme rude et triste ; l'amour qu'il a pour sa femme lui donne le sentiment qu'il ne lui apporte pas ce qu'elle serait en droit d'espérer. *Peut-être aussi ne la comprend-t-il pas très bien.* Quoi qu'il en soit, il a fermé les yeux sur les rencontres, d'ailleurs innocentes, de Charles et de sa femme. Les insinuations et les sous-entendus de Milly éveillent cependant ses doutes : Alors qu'il avait primitivement approuvé l'idée qu'a eue Charles d'amener Harietta à un grand bal donné par le gouverneur et cela au mépris de tous les préjugés, le voilà qui se regimbe. Il va lui-même à ce bal auquel il n'est pas invité, et fait une scène publique à Charles. Sa femme le chasse et Charles la ramène chez elle. C'est alors qu'Harietta lui fait une confession qui est un des moments capitaux du film : nous savons que si elle a suivi son mari dans cette lointaine colonie, c'est qu'elle est l'auteur du meurtre dont précisément Sam a accepté d'endosser la responsabilité; elle a tué son frère qui s'insurgeait de la voir courtisée par Sam. Le long monologue qui se déroule dans les limites d'un plan unique est une des plus grandes réussites de tout le cinéma. J'y reviendrai dans un instant. Ce qui se passe ensuite est très mouvementé : de retour chez lui, Sam chasse brutalement Charles de sa maison. Ce dernier est obligé de tuer d'un coup de pistolet le propre cheval de Sam qui s'est emballé et blessé. Altercation entre les deux hommes au cours de laquelle Charles est blessé involontairement. Du coup Sam est mis dans un fort mauvais cas et son acte de violence venant d'un ancien forçat et mettant en cause un gentleman risque de briser définitivement les chances qu'il avait de se refaire une vie nouvelle. Aussi, sa femme qui n'a cessé de l'aimer s'emploie-t-elle à le sauver auprès du gouverneur en faisant valoir qu'il a été la première fois puni injustement. Seulement Sam interprète à contre-sens cette démarche s'imaginant qu'Harietta veut revenir avec Charles en Angleterre. Le drame sera évité car Charles, sacrifiant ainsi à tout jamais l'amour qu'il a pour elle, niera toute responsabilité de Sam dans cette mauvaise affaire. Et le film s'achève sur le départ de Charles pour l'Angleterre, départ solitaire dans la mélancolie et la fierté d'un double renoncement délibérément consenti. Il m'est apparu nécessaire de résumer assez longuement ce scénario car, tout comme une pièce de Corneille ou un roman de Meredith, l'action est chargée de matière. On songe inévitablement en effet à ces longs romans victoriens riches d'épisodes, seulement chez Hitchcock à la différence de Meredith, les digressions sont absentes. Le développement est serré et rigoureux et rien ne vaut comme de revoir ce film pour saisir l'enchaînement précis de l'intrigue et démêler les motifs et les mobiles qui animent les personnags. On songe aussi à Balzac (au Balzac du « Lys dans la Vallée ») ou à Rousseau (Sam est un proche parent du Walmar de la « Nouvelle Héloïse »). On y songe d'autant plus qu'Hitchcock évite de tomber dans la sentimentalité ou dans l'emphase. La règle corrige toujours ici l'émotion. Voilà qui doit plaire aux âmes sensibles comme doit plaire l'ambiguïté qui règne dans l'âme des principaux personnages. Charles agit-il par simple curiosité ou est-il déjà amoureux ? Milly trame-t-elle toute sa machination par simple ambition ou par amour secret pour Sam ? Et Sam pour-

quoi laisse-t-il tant de liberté à sa jeune épouse ? Quels rapports a-t-il avec Milly ? C'est à nous d'en décider ; et Hitchcock ne nous impose aucune version particulière et jamais le cordon ombilical qui unit le créateur à ses créations n'a été aussi délibérément tranché. Aussi bien Hitchcock est-il tous ses personnages à la fois et si Milly malgré toute sa noirceur et sa scélératesse conserve je ne sais quelle grandeur, c'est qu'Hitchcock a pour elle une secrète tendresse, comme Murnau en avait pour le Vampire de *Nosferatu,* et qu'il est éloigné de tout manichéisme psychologique. Au demeurant Milly, personnage-clé du film est l'anneau qui relie *Les Amants du Capricorne* à *Shadow of a doubt,* à *Strangers on a Train* et à *The Rope* : elle incarne cette « postulation » tournée vers le bas qui, selon Baudelaire, co-existe chez tout artiste avec une postulation vers le haut. Hitchcock opte ici délibérément — et *comme toujours* — pour le ciel et contre l'enfer mais à la différence de ses autres films, il accorde au ciel une très grande place. Le mal tel que l'incarne Milly n'est évoqué que pour mieux mettre en valeur un perpétuel assaut de noblesse. En un sens *Under Capricorn* est un parfait exemple de ce que j'appellerais volontiers le *clair-obscur psychologique* où rien n'émeut plus que ces actes de générosité à contre-temps qui, à deux reprises, menacent de nous faire verser dans le drame. De plus son sens véritable n'apparaît que si l'on connaît déjà les autres films d'Hitchcock. De même qu'on ne peut juger valablement d'un tableau de Picasso que si on connaît les autres, de même *Under Capricorn* s'inscrit dans un dessein concerté dont la signification est essentiellement morale.

Milly est la sœur en orgueil du Charlie masculin de *l'Ombre d'un doute* et elle est aussi celle de *L'Inconnu du Nord-Express.* Et cette correspondance s'avère d'autant plus nécessaire que *Les Amants du Capricorne* constituent l'exacte *réciproque* des films « noirs » d'Hitchcock. Le thème fondamental du « secret » qui lie une conscience à une autre, la compromet pour toujours aux yeux d'autrui, est le point de départ non d'une entreprise d'asservissement mais de libération. C'est parce que Sam est lié par un secret à Harietta qu'il peut agir à son égard avec noblesse, favoriser son retour à la guérison. C'est parce que Charles détient le secret d'Harietta qu'il peut faire assaut de générosité avec elle. Alors qu'Hitchcock nous avait montré (et nous montrera) une conscience contaminant une autre conscience, la compromettant sans retour par une révé-

Margaret Leighton, Michael Wilding et Ingrid Bergman dans *Under Capricorn.*

lation criminelle, c'est cette même révélation criminelle qui engendre ici une suite de belles actions toutes marquées du sceau du renoncement. Milly est, si l'on veut, le révélateur, au sens chimique du terme, qui permet à Charles, à Sam, à Harietta, d'affirmer leur grandeur *dans* et *par* le sacrifice. Nulle part ne se *manifeste mieux la volonté de chacun de nos héros de nier son propre destin.* Si Harietta évoque son passé c'est moins pour en jouir (et en souffrir) que pour raviver le souvenir de son indépendance, s'assurer à nouveau de sa liberté.

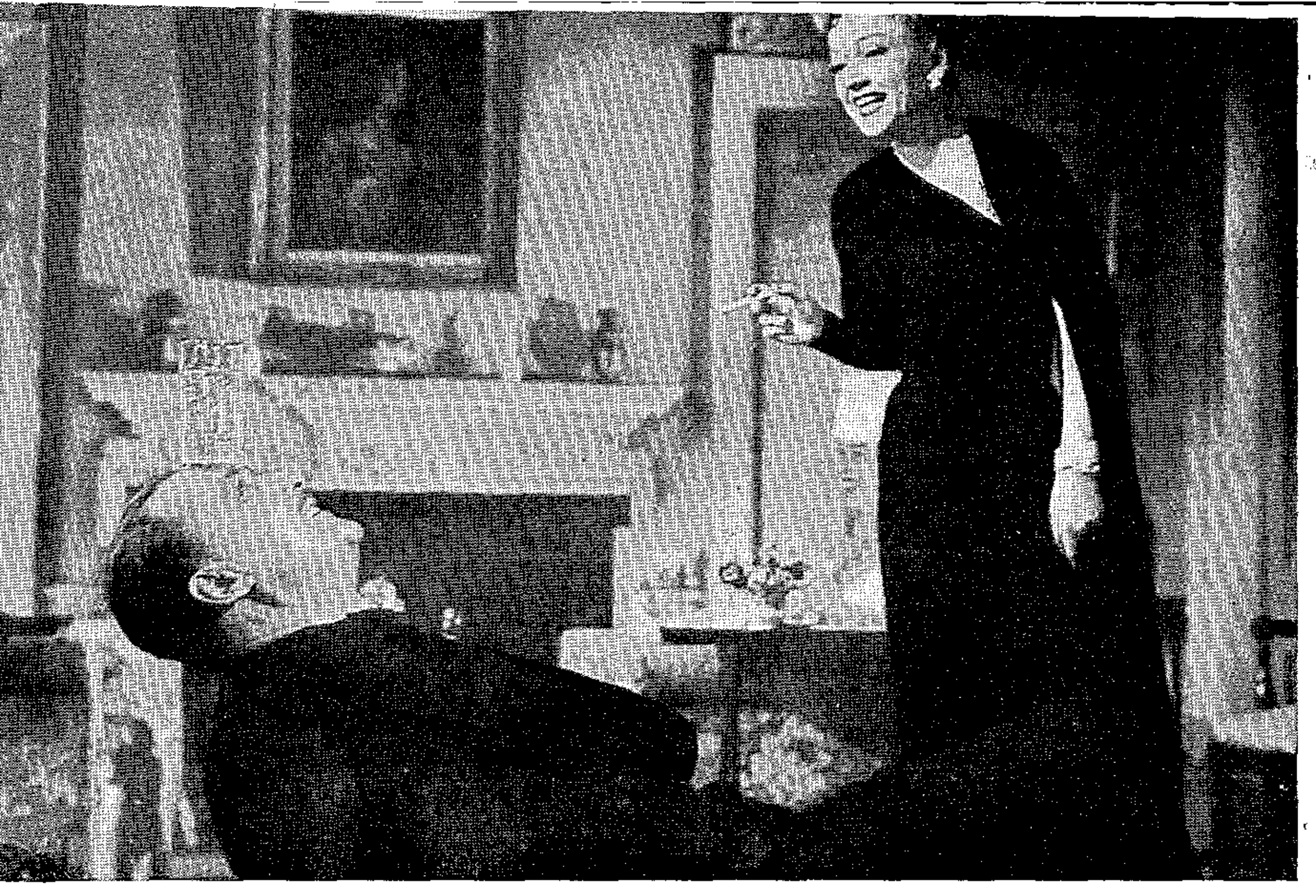
Tandis que j'écris ceci, je vérifie une fois de plus la justesse d'une réflexion de Proust à Albertine : un artiste (qu'il s'appelle Dostoiewsky, Hardy ou Meredith) ne dit jamais *qu'une seule chose.* Il en va de même pour Hitchcock. On retrouve dans *Under Capricorn* les thèmes fondamentaux de l'univers d'Hitchcock mais *renversés.* Au négatif fait simplement place le positif.

Et le cinéma dans tout cela ? Je suis enclin à penser que nul sujet n'est plus cinématographique que celui-ci alors qu'il semble être le moins susceptible d'expression plastique. Il suffit à Hitchcock d'un long panoramique pour évoquer l'atmosphère insolite et suffocante qui règne dans la maison de Flusky. Un pan de vêtement derrière une vitre et voici restituée d'Harietta la beauté première, cette beauté qu'elle était sur le point d'oublier et que Charles lui rend par cette invention merveilleuse. Presque tous les plans seraient à citer et l'emploi souverain qu'Hitchcock fait de sa camera. Je voudrais seulement insister sur la relation nouvelle (absolument révolutionnaire parce qu'ici efficace) que notre metteur en scène établit entre le son et l'image. Dans le meilleur des cas le son sert de contrepoint à l'image et permet ainsi de réaliser de saisissants effets de contraste. On utilise aussi la musique ou la parole pour amplifier, souligner l'effet d'un plan ou d'un mouvement d'appareil. Hitchcock procède autrement : la parole n'a pas seulement un rôle esthétique ou émotif mais elle joue aussi un rôle *organique* dans le déroulement du film, relayant l'image et en quelque sorte l'accomplissant. Témoin *justement ce long monologue d'Harietta dont* j'ai parlé tout à l'heure. Le début du film nous a imposé une certaine idée de la femme de Flusky, idée contre laquelle nous luttons confusément. Il n'est pas possible que la malheureuse Harietta en soit arrivée à ce point. L'image a beau se faire pressante, la gêne a beau nous envahir, nous résistons à la fascination qu'exercent sur nous les scènes pénibles auxquelles nous venons d'assister (la première apparition d'Harietta descendant pieds nus l'escalier, sa maladresse à table, etc.). Et puis progressivement par l'emploi judicieux du dialogue puis par le monologue qui couronne la plus grande partie du film (magistral exemple de *long cutting* cher aux cinéastes modernes), la vérité se fait jour et la crainte fait place à l'espoir. Dans ce cas précis donc la parole a fait fonction de *katharsis,* elle nous a délivrés, purifiés des impressions qui s'étaient gravées en nous et marque ainsi *le triomphe de la vérité sur l'apparence.* La parole se voit ainsi restituer son sens véritable et point n'est besoin de recourir au *flash back* car cette facilité serait, dans la mesure où nous avons besoin de la *présence* d'Harietta, sans objet.

Certaines bonnes âmes jugeront au moins paradoxal que j'insiste avec tant de lourdeur sur les mérites d'un film d'un metteur en scène à succès qui, par ailleurs, n'a que faire de ces éloges. N'est-il pas un réalisateur commercial qui, bon an mal an, est toujours assuré de faire un ou deux films ? Curieux auteur commercial et curieux film qui nous obligent à évoquer tout à la fois Rousseau et Balzac, Richardson et Edgar Poe et même quelque fois Shakespeare ! Si étrange que cela paraisse, Hitchcock est, tout comme Howard Hawks, un metteur en scène *méconnu* dont la gloire repose sur un contre-sens. Puisse *Under Capricorn* dissiper ce contre-sens !

JEAN DOMARCHI.

Des journalistes ont dit que mes derniers films n'étaient pas du « pur Hitchcock ». C'est qu'ils attendent toujours un Lady Vanishies *ou* Les trente-neuf marches. (A.H. — Esquire, janvier 1954.)



Brian Aherne et Anne Baxter dans *I Confess* (*La Loi du Silence*).

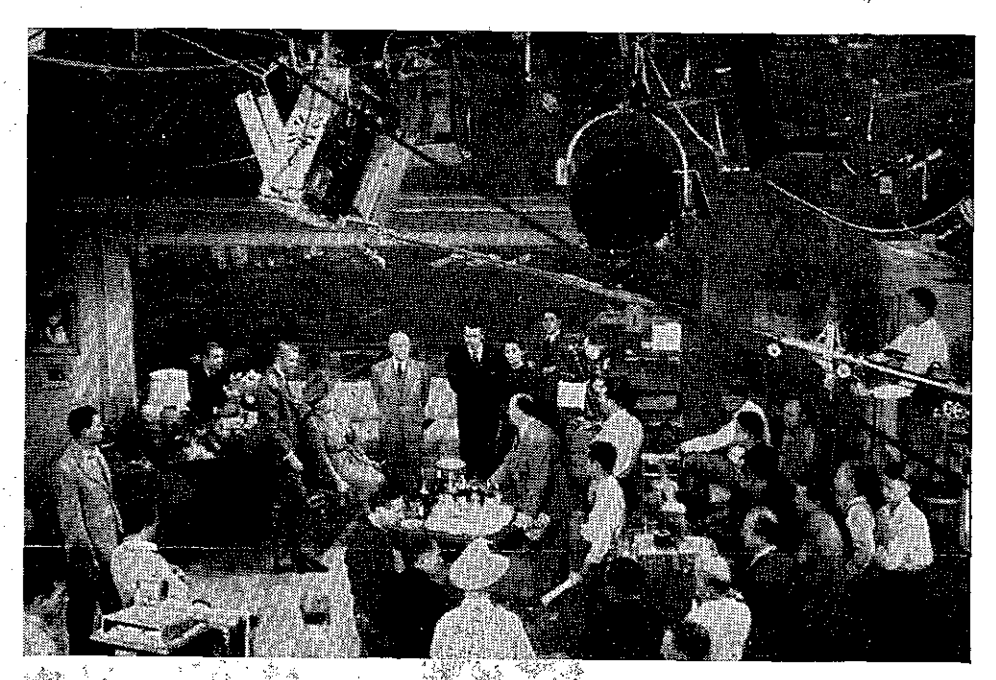
HISTOIRE D'UNE INTERVIEW

par Claude Chabrol

Tout commence par un coup de téléphone de mon ami François Truffaut : Mme Ferry de la Paramount a invité les Cahiers à une conférence de presse donnée par Alfred Hitchcock en son appartement de l'Hôtel George V.

Nous préparons soigneusement la chose : le désormais indispensable magnétophone dans une main, du papier dans l'autre; et dans le cœur plus de crainte que d'espoir, car dans l'esprit les lettres d'André Bazin promu correspondant spécial à Cannes, lettres peu encourageantes à notre point de vue.

Mme Ferry nous reçoit au seuil de l'appartement 104-105 et nous introduit. L'assistance est assez éclectique : France Roche, Robert Chazal, Didier Daix, pour *le Figaro*, et des dames charmantes. Hitch, qui n'est pas si gros qu'il l'a été, va nous chercher des chaises. Tout le monde est autour de lui, prêt à boire ses paroles. Il nous demande de lui poser des questions. Les premières fusent, au sujet de *Catch a thief*. Il est très content, n'a pas eu de difficulté à tourner en France, sauf avec le soleil qui se refusait trop souvent à se montrer. Il a fait fabriquer un restaurant mirobolant à Monte-Carlo, qui mérite selon lui trois étoiles au guide Michelin; avec un arbre devant et le casino en arrière-plan, et le tout en Vistavision. Georgette Anys aussi, est en Vistavison. Quelqu'un trouve ses dimensions idéales pour un tel procédé; Hitchcock fait une astuce. On lui demande comment il a choisi ses acteurs français. Il a l'air étonné et répond : « *En voyant les films qu'ils ont tournés.* » Suit une critique amusée de la manie fâcheuse qui fait choisir des passants pour des rôles importants.



Sur le « plateau » de *The Rope* (*La Corde*).

Puis il cherche à susciter d'autres questions, des questions sérieuses. Je regarde Truffaut, qui me regarde. Nous ne savons par quel bout prendre cet astucieux personnage. On essaie de brancher le magnétophone qui ne démarre pas (un mauvais point pour l'Hôtel George V dont les prises de courant ne marchent pas). Entre temps la conversation a dévié sur *Rear Window* dont son auteur nous parle en long et en large, en se moquant de nous : « *Nous avons construit trente-deux appartements dont douze complètement meublés, avec salles de bain et tout.* » Et il ajoute, doctoral : « *On verra tout, de l'appartement de James Stewart. Ce qui se passe dans cet appartement sera normalement exposé, et tout le reste en pantomime. Il y a ainsi deux techniques. Deux techniques différentes dans le même film.* »

Si cela continue, nous repartirons bredouilles. Aussi me décidai-je à lui poser une question qui arrivera à lui faire dire quelque chose d'intéressant. Je réfléchis un bout de temps avant de la poser. « Quel est, d'après vous, votre moins bon film américain ? » J'ai la satisfaction de le voir réfléchir, flairant le piège; mais la déception de l'entendre me mettre échec et mat : « *Tous!* » avec un grand rire. Tous nous protestons en citant des titres, de nombreux titres. A chacun il reconnaît des qualités. Bref tout cela n'est pas sérieux; il nous roule tranquillement.

Je lance *Under Capricorn*. Il dit avoir des raisons personnelles de ne pas l'aimer (c'est la brouille avec Bergman), que ce film n'a pas eu de succès en Amérique, car on le considère — lui, Hitchcock — comme un fabricant de « thrillers » et C.-B. de Mille comme un fabricant de films fastueux, et qu'on est déçu de ne pas frémir dans *Under Capricorn*. Avec la plus parfaite mauvaise foi, il ajoute d'ailleurs : « *Ceci est un film pour Bergman, pas d'Hitchcock.* » Il serait facile de lui répliquer qu'il songeait déjà à ce film en tournant *Paradine case,* mais je répugne à le gêner devant tout le monde. Il a l'air de vouloir entretenir cette légende d'Hitchcock le maître de l'angoisse, d'Hitchcock le commerçant, le money-maker. Je lui demande quand même, à brûle-pourpoint, si les « Transatlantic pictures », c'est bien lui. Il me rassure : c'est bien lui.

Et la « Transatlantic », c'est *Rope* et *Under Capricorn ? Oui, c'est Rope* et *Under Capricorn.* Je ne lui fais pas remarquer une petite contradiction avec les réponses à André Bazin : puisqu'*Under Capricorn* n'a pas fait d'argent, il n'a pas été si bon commerçant que ça.

Il redémarre sur *Rear Window* et *Dial M for Murder,* dans lequel il signale l'utilisation de la couleur à des fins dramatiques, plutôt que picturales. Il parle de ses apparitions dans les films. C'est tout juste s'il ne nous parle pas de son régime alimentaire. Il se lance dans des petites histoires qui manifestement ne le font plus rire depuis longtemps. Puis il parle de son prochain film : « *Une histoire de cadavre qu'un gosse découvre* » et qui sera aussi en Vistavision. France Roche qui semble s'ennuyer (elle a tort, tout cela est très amusant, sinon très productif), essaie d'approfondir le débat à sa manière. « Les histoires policières sont-elles pour vous astuce commerciale, ou nécessité intérieure ? » « *J'ai toujours eu peur des gendarmes ! J'ai été élevé chez les Jésuites et j'ai toujours craint les policemen.* » Ces dames rient; Hitch fait la roue. Puis, un court silence. J'en profite pour dévoiler quelques batteries.

— Croyez-vous au diable ?

Quelque chose se passe. Il me fixe des yeux, avec un air un peu étonné. Il lance :

— *Mais le diable est en chacun de nous.*

Il raconte des histoires sur *Rear Window.* Je lui demande s'il a aimé *I Confess.* Il me répond : « *Comme ci, comme ça. Cela manque d'humour.* » Il se tourne vers les dames : « *J'aime le macabre dans un rayon de soleil.* » Les dames s'esclaffent et regardent le plafond d'un air inspiré.

Trouvant que c'est un excellent mot de la fin, il s'enquiert d'autres questions, tout disposé à nous donner congé. Je lui demande s'il participe à l'élaboration de ses scénarios. « *De très près* » — est la réponse — « *du début à la fin, et je dicte le découpage.* » Il serait facile de lui répliquer que dans ce cas, il a

Pendant le tournage de *Rear Window,* Hitchcock donne avec un microphone ses ordres aux acteurs qui tournent « de l'autre côté de la rue ».

bien le loisir de faire les films qu'il désire, mais il se retrancherait alors derrière ces fameuses nécessités commerciales qu'il brandit toujours comme un bouclier.

Comme je cherche à lui montrer que je ne suis pas dupe, je hasarde une dernière question qui paraît loufoque à *Robert Chazal (il a tort)* :

« Dans *I Confess*, le verre d'eau en équilibre sur le front du procureur... l'idée est-elle de vous ? »

Tout d'abord, il ne comprend pas ou fait semblant. Je lui mime la scène. Il sourit alors. « *Oui, l'idée est de moi* ».

Je lui affirme, essayant de créer une complicité entre nous, que c'est une excellente idée. Les dames approuvent.

Cette fois, c'est fini. Tout le monde se lève, tout le monde s'en va. Il serre la main de tout le monde, comme à un enterrement. De fait, il nous a bien enterrés. Nous le remercions, il nous remercie. Truffaut et moi sortons les derniers, piteusement. Dans le couloir, France Roche exprime sa déception : « Même un type comme Mervyn le Roy finit par dire des choses intéressantes ».

Le retour aux Cahiers se fait tête basse. Et Truffaut a soudain l'idée de génie. Il me conseille de retéléphoner au George V. J'ai Hitchcock au bout du fil, et lui demande quelques instants supplémentaires pour poser quatre ou cinq questions. Il m'affirme qu'il quitte l'hôtel vingt minutes plus tard. J'exprime ma désolation, mais n'insiste pas, de peur d'être importun. Première gentillesse de sa part, il me demande de lui poser ces questions par téléphone. Je m'y essaie : « Quel est le motif dans votre tapisserie ? »

— « *Le quoi* » ?

— « Le motif, dans votre tapisserie » !

— « *Oh oui ! Well. Come up, 5 minutes* ».

Je ne me le fais pas dire deux fois.

Il est devant une table, en train de rédiger sa fiche. Une petite femme grisonnante — Alma Reville, je suppose — s'occupe des bagages. Elle m'introduit. Hitch est tout sourire, toute gentillesse. Il me prie de m'asseoir et me regarde dans les yeux.

« *Well !* »

J'ai préparé soigneusement ma question. Elle ne me satisfait qu'à moitié, car elle exprime quelque chose de faux, ou au moins d'inexact, mais elle a, à mon sens, le mérite de situer immédiatement le débat sur un plan supérieur et de ne pas chercher à lui faire dire ce que j'aimerais qu'il dise. Ainsi énonçai-je :

— « Certains de mes confrères et moi-même (pardonnez-moi, chers Schérer, Rivette, Truffaut, cet abus de confiance), avons découvert dans votre œuvre un thème soigneusement caché qui est la recherche de Dieu. Qu'en pensez-vous ? »

Dans mon anglais un peu macaronique, j'ai dit : Search of God. Il comprend un peu de travers et son lapsus est révélateur.

— « *Search of good (du bien) ? Oh yes, yes; there is a search of good* » (1)

Son regard est plein de sympathie. France Roche serait contente : il a l'air beaucoup plus intelligent que tout à l'heure. Mais je tiens à rectifier.

— « Not good : God Himself ! » (2).

Il a l'air un peu étonné, surpris plutôt.

— « *God ! A search of God ? May be, but it is unconscious* » (3).

J'essaie de me justifier, car je suis loin d'être convaincu. Mais je veux le faire parler.

— « Vous comprenez, vos héros sont pris dans les rêts du mal... »

---

(1) Recherche du bien ? Oh oui ! Il y a une recherche du bien.
(2) Pas du bien : de Dieu lui-même...
(3) Dieu ! une recherche de Dieu ? Peut-être, mais c'est inconscient.

Anthony Dawson et Grace Kelly dans *Dial M for Murder.*

Je dis « evil », il corrige de lui-même : « *Of Devil, yes they are* » (4).

— « ... et ils ne peuvent s'en sortir que par l'aveu, la confession ».

— « *La confession sincère, oui, la contrition* ».

Il ajoute avec un étonnant sourire : « *Mais je ne m'en aperçois qu'après* ». Ces réticences sont d'autant plus agaçantes qu'il fait admirablement sentir que ce sont des réticences. Je lui cite un exemple précis :

— « Dans *Strangers on a train,* quand Farley Granger téléphone à sa femme et, furieux, s'apprête à la menacer de mort, les mots qu'il prononce alors sont recouverts par le bruit d'un train. Le symbole est évident ».

Son sourire s'accentue.

— « *Là, évidemment, je m'en suis aperçu avant* ».

Et lui aussi, à son tour, se confesse.

— « *Vous comprenez, le scénario pour moi est presque secondaire. Je fais le film avant de connaître l'histoire. Il m'apparaît comme une forme, une impression d'ensemble. Je ne cherche le scénario qu'après, et je le ramène à ce que j'ai en tête* ».

— « Mais tous les scénarios ne vous conviennent pas ».

— « *Non, non, bien sûr. J'en prends un que je peux ramener à ce que j'ai en tête et avec les écrivains* (*the writers*), *je le triture jusqu'à ce que ça me convienne. Et souvent, ça ne ressemble plus du tout à l'histoire du départ. J'ai choisi le roman dont est tiré* Stage Fright *parce que la petite jeune fille tombe amoureuse du détective et qu'elle ne sait plus très bien où elle en est.*

— « Et le milieu ? »

— « *Il n'a pas d'importance en soi : les problèmes ont toujours et partout été les mêmes. Je soigne le milieu pour la crédibilité* ».

— « Nous sommes loin du réalisme.

(4) Du Diable, oui, ils le sont.

— « *Je ne suis pas réaliste du tout. Je suis attiré par le fantastique. Je vois les choses* larger than life ».

— « Métaphysique ? »

— « *Thank you. C'est pourquoi j'aime le mélodrame (qui n'est pas exactement le mélodrame, avec le sens péjoratif qui s'y attache, mais plutôt le drame à péripéties). Le réalisme, la vie montre les gens à une certaine hauteur, uniforme, Le mélodrame les rabaisse au maximum et moi je cherche alors à les faire monter le plus haut possible* ».

Il fait des gestes étonnants, suivant ses paroles, traçant des plans horizontaux, puis élevant ses mains soudain, comme un geyser.

Je ne veux pas l'importuner davantage : du coin de l'œil, je vois boucler la dernière valise. Je me lève, lui demandant gentiment :

— « Really, you don't like your american films ? » (5).

Il rit en me serrant la main :

— « *Not really* ».

Claude CHABROL.

(5) Alors, c'est vrai, vous n'aimez pas vos films américains ?

Je suis pour la vedette. Si vous placez une inconnue sur des rails quand le train arrive, le public se dira : « Tiens, cette femme va être écrasée. » Si vous placez une vedette bien connue dans la même situation, le public hurlera : « C'est atroce ! Arrêtez ce train ! Sauvez-là ! Faites quelque chose ! » et vous savent gré de la sortir de ce mauvais pas. (A.H. — Conférence de presse Paris, juillet 1954.)

Les acteurs sont du bétail.

(A. H., Conférence de presse, juin 1947, Hollywood.)

Joseph Cotten et Patricia Collinge dans *Shadow of a Doubt* (*L'Ombre d'un doute*).

UN TROUSSEAU DE FAUSSES CLÉS

par François Truffaut

A. André Bazin.

Lorsqu'il fut convenu que les *Cahiers* consacreraient un numéro à l'œuvre d'Alfred Hitchcock, j'envisageai d'abord ma contribution sous la forme d'un article sur : La critique face aux films d'Hitchcock. Dès le début de mes recherches, je fus atterré par le nombre de perles en tous genres, au point que je renonçai, d'autant que je compte encore quelques amis dans la profession ; à propos de *Soupçons* un critique reprochait la fin heureuse du film et, dans une autre chronique, il s'indignait que l'on fit mourir Cotten à la fin de *L'Ombre d'un doute;* dans les deux cas il accusait la censure sans s'apercevoir qu'il se trompait nécessairement une des deux fois. D'ailleurs, et je le prouverai plus loin, il se trompait les deux fois.

Je préfère donc livrer aux lecteurs des *Cahiers* quelques réflexions générales sur un cinéaste que, dans ma hiérarchie personnelle, je place après Renoir, Rossellini et Hawks, mais l'incompréhension dont il est la complaisante victime me paraît plus grave ,peut-être même par l'estime dont presque toujours elle s'accompagne. Ne prisant guère ce que l'on nomme « les clés », puisque les portes closes s'enfoncent mieux d'un coup de tatane et que les portes revolver ne tirent pas à conséquence, privées qu'elles sont de serrure, j'optai dès lors pour ce « trousseau de fausses clés ».

Cary Grant et Ingrid Bergman dans *Notorious* (*Les Enchaînés*).

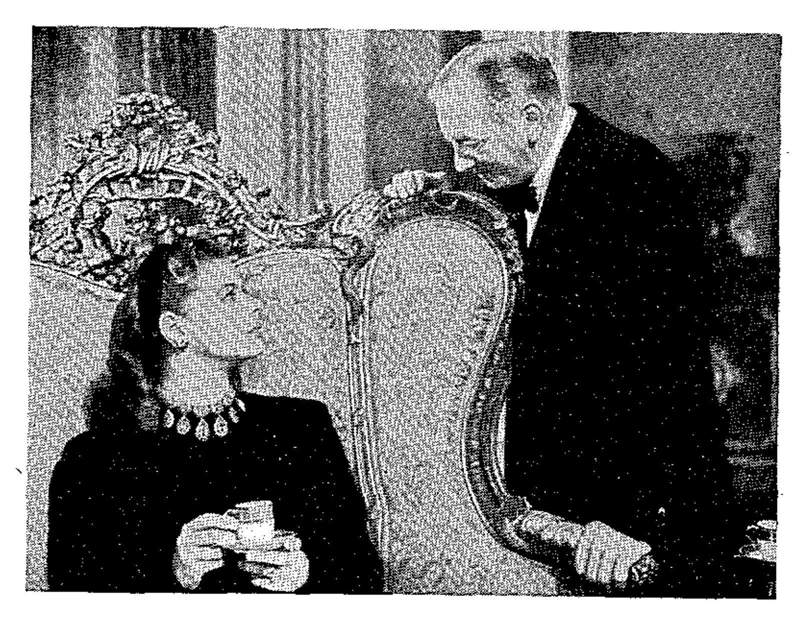
André Bazin a eu cette chance de rencontrer longuement, et par deux fois, Alfred Hitchcock. Je dois citer ici le passage le plus important de son article : « *Je lui (Hitchcock) fis donc remarquer qu'un thème au moins revenait dans ses principaux films... celui de l'identification d'un faible à un plus fort sous la forme d'une captation morale, d'une fascination... soit encore comme dans* I Confess *que ce transfert de personnalité trouve dans le sacrement de la pénitence une manière de confirmation théologique...*

« *Quand il le comprit enfin je vis, pour la première et la seule fois du reste dans cette interview, qu'il était touché par une idée imprévue et imprévisible. J'avais trouvé le défaut de cette cuirasse d'humour. Il eut un sourire ravi et je pouvais suivre sur son visage le cheminement de l'idée ; visiblement plus il y réfléchissait, plus il en découvrait avec satisfaction l'exactitude et ce fut de lui-même qu'il en trouva la confirmation dans les scénarios de* Rear Window *et de* Catch a thief. *C'est le seul point indiscutable que les exégètes d'Hitchcock aient marqué par mon intermédiaire, mais si ce thème existe bien dans son œuvre, il leur doit de l'y avoir découvert.* »

Je vais essayer de vous prouver, mon cher André, qu'Hitchcock, tandis qu'il se taisait, réfléchissait seulement au moyen de vous faire croire que vous veniez de lui révéler un secret qu'il ignorait. Je n'en démordrai point : Hitchcock vous a menti et si vous voulez bien me lire attentivement, j'espère que vous l'admettrez car votre bonne foi, sans défaillance, nous est connue.

C'est la très grande gentillesse d'André Bazin qui l'incite à nous rassurer : ne vous faites pas de mauvais sang, nous dit-il en substance, moi-même avec Wyler (1) j'éprouvai naguère une déconvenue semblable et votre idée, même fausse, est bonne puisqu'elle est ingénieuse.

(1) Il ne saurait être question de mettre en parallèle l'affaire Wyler et l'affaire Hitchcock. Avec **La Vipère**, Bazin interprétait des choses existantes et ce que niait Wyler ce n'était pas ces choses mais l'interprétation qu'en faisait Bazin. En ce qui concerne Hitchcock nous nous contentons de **décrire** ce que nous avons vu sur l'écran et ce qu'ont **vu**



Ingrid Bergman dans *Notorious.*

Alors il faudra conclure que nous sommes mauvais coucheurs ou que notre orgueil est démesuré puisque nous entendons admirer non l'idée que nous nous faisons d'Hitchcock, mais Hitchcock lui-même ; nous ne voulons pas d'un génie inconscient. Je tiens Alfred Hitchcock pour plus conscient que Renoir et Rossellini et peut-être — en ce qui me concerne — moins grand qu'eux par l'absence totale dans ses œuvres de ce que Gide appelait la « part de Dieu ».

En 1940 Hitchcock réalise son rêve de toujours : il débarque en Amérique. Le premier film qu'il y tourne est *Rebecca,* dont il est indispensable que je résume brièvement l'action. Hanté par la mort de sa femme, Rebecca, mystérieusement disparue en mer, Maxime de Winter s'éprend d'une jeune femme et l'épouse. Dès son arrivée dans la demeure familiale Manderley, la nouvelle Mme de Winter est harcelée par la gouvernante, Mme Danvers, qui était dévouée corps et âme à Rebecca. A l'occasion d'un bal costumé Mme de Winter apparaît à son mari vêtue d'une robe qu'elle a fait exécuter dans le plus grand secret, sur les conseils de Mme Danvers. A la vue de la robe Maxime entre dans une violente colère ; cette robe était celle que portait Rebecca et la manœuvre de Mme Danvers réussirait si la révélation des circonstances exactes de la mort de Rebecca ne revenait tout mettre dans l'ordre.

Ainsi, dès le premier film américain d'Hitchcock apparaît le thème du transfert d'identité, avec une force psychologique plus grande que l'utilisation du sosie que l'on trouve dans plusieurs de ses films anglais dont *Une femme disparaît* et aussi dans *Correspondant* 17, film qui suit *Rebecca* dans la chronologie. Il s'agit, dans *Correspondant* 17 d'un jeune journaliste qui démasque un espion nazi (Herbert Marshall) et épouse sa fille (Laraine Day).

---

tous ceux qui regardent les yeux grands ouverts. Par ailleurs a) je pense qu'il n'est pas prouvé du tout que Marshall soit doublé ; b) la thèse de Bazin était par avance assez compromise par les plans d'inserts sur Marshall. Si le refus de bouger de la caméra correspondait au refus de bouger de Bette Davis, à quoi corrspondaient les raccords dans l'axe ? A l'écarquillement des yeux de Bette Davis ? c) Gregg Toland était un grand opérateur...

En 1942 c'est *Soupçons*, où Joan Fontaine croit que son élégant et charmant mari, dont elle a la preuve qu'il est volontiers joueur, menteur et escroc, veut l'empoisonner. Peu de spectateurs ont remarqué que dès les premiers soupçons de Lina la mise en scène, d'objective qu'elle était, devient subjective et que, dès lors, partageant l'angoisse de la jeune femme, il est normal que nous dramatisions avec elle le moindre évènement. C'est pourquoi la fin du film (Cary Grant aime sa femme, il n'est pas un assassin et ne voulait point la tuer) est la seule bonne. D'ailleurs, les raisons de censure ou de complaisance étaient bien les dernières à invoquer, nombreux étant les films où, effectivement, le mari est coupable et meurt (*Hantise* de Cukor, re-make du *Gaslight* de Dickinson tiré d'une pièce de Hamilton, *Lame de Fond* de Vincente Minelli, etc.).

Je passerai rapidement sur *Cinquième colonne* qui, à l'instar de *Correspondant* 17, n'est qu'un excellent film d'aventures policières, mais je rappellerai que Priscilla Lane, prisonnière d'espions allemands, croit que ceux-ci veulent l'empoisonner avec un verre de lait, comme dans *Soupçons*. (« Où y a contrepoison y a poison », disait le gendarme de *Drôle de drame*.)

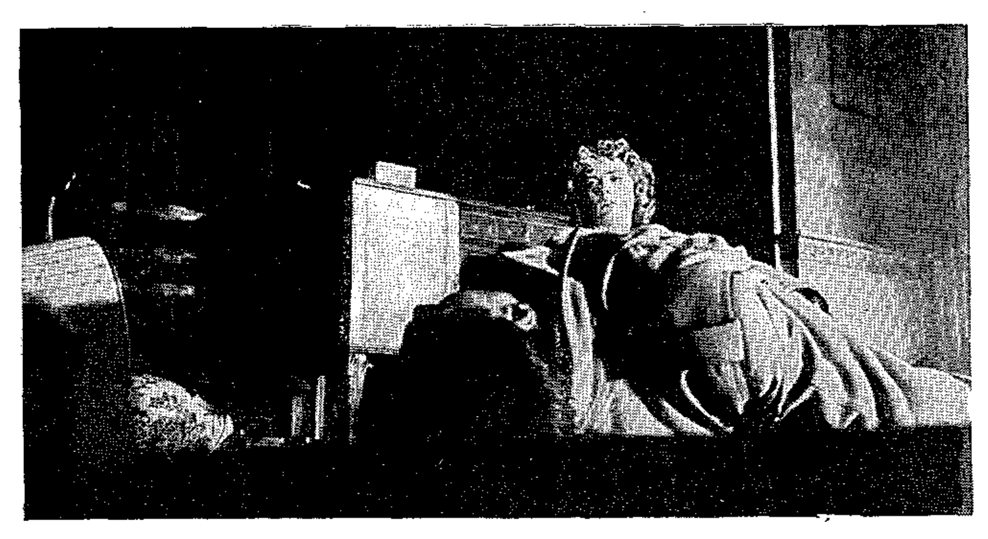
Nous arrivons à *L'Ombre d'un doute* qui est (après *Soupçons*) le second film très important d'Hitchcock. Ici un jeu de 16 photogrammes tirés du film ferait bien mon affaire mais, puisque c'est impossible, puisse le seul langage les remplacer tant bien que mal.

1° Une chambre de meublé : sur le lit est étendu, tout habillé et pensif, Oncle Charlie (Joseph Cotten). Point capital : la tête est vers la droite de l'écran et derrière, à droite du mur, se trouve la porte ;

2° *Deux* hommes cherchent Cotten ; il sort de chez lui, il est filé, mais parvient à semer les *deux* policiers ;

3° Dans une petite ville américaine. Une chambre : sur le lit est étendue toute habillée, pensive, Charlie Newton, la nièce d'Oncle Charlie (Teresa Wright). La mise en scène de cette séquence est identique à celle que nous présentait Cotten, mais elle est inversée : la tête de Teresa Wright et la porte du fond sont à gauche de l'écran ;

4° Une sorte de désarroi moral s'est emparé de la famille Newton. Charlie propose d'inviter Oncle Charlie à passer quelques semaines parmi eux ; elle se rend à la poste pour envoyer le télégramme mais, *précisément*, un télégramme arrive pour les Newton : Oncle Charlie y annonce sa venue ;



Anthony Dawson et Grace Kelly dans *Dial M for Murder.*

5° Oncle Charlie arrive, toute la famille Newton est sur le quai de la gare à l'attendre ;

6° Oncle Charlie est depuis quelques jours l'hôte de la famille Newton et tout semble se bien passer, seul le public a deviné qu'Oncle Charlie est l'assassin des riches veuves, que la police recherche ;

7° *Deux* jeunes gens qui se disent journalistes mais dont le spectateur, en même temps que Cotten, devine qu'ils sont policiers, viennent à *deux* reprises dans la maison, interrogent la famille et photographient, malgré lui, l'Oncle Charlie ;

8° L'un des deux prétendus journalistes, Jack Graham, emmène Charlie au cinéma. Au retour tous deux s'asseoient sur un banc public. Charlie refuse de croire à la culpabilité de son oncle, mais promet au policier de ne rien lui dire ;

9° L'enquête avance. Oncle Charlie commet deux maladresses qui éveillent et fortifient les soupçons de Charlie ;

10° Un matin, devant l'église, le policier annonce à Charlie qu'ils seront définitivement fixés dans quelques jours : la police suit, dans l'Est, *un autre suspect* dont les passages dans les villes où des meurtres furent commis correspondent aux dates où ils furent commis ;

11° Suivent alors *deux* tentatives de meurtre (déguisées en accident) sur la personne de Charlie. (On nous aura montré Cotten sciant une marche d'escalier, lâchant les gaz de la voiture et bouclant le garage.) Mais, un soir, Oncle Charlie annonce son départ. L'homme qu'on pistait dans l'Est, le second suspect, s'est enfui comme on l'appréhendait sur un terrain d'aviation et il est mort, *broyé par les hélices d'un avion;*

12° Convaincue de la culpabilité d'Oncle Charlie, sa nièce ne veut pas le dénoncer: « Ta mère en mourrait », dit-il ; mais elle le supplie de s'enfuir; il refuse ;

13° L'enquête est close, mais Charlie parlera-t-elle ? *Deuxième* scène de gare, la famille Newton accompagne le cher Oncle Charlie au train ; les enfants veulent monter. Charlie les accompagne. Le train part, les enfants descendent mais Cotten empêche Charlie de descendre et dès que le train a pris de la vitesse, il tente de la jeter dans le vide ; mais elle se débat et c'est lui qui tombe, *broyé par un train* venant en sens contraire;

14° Dernière séquence. Deuxième scène devant l'église : seuls Charlie et Jack, qu'elle épousera savent la vérité ; on entend de l'église l'éloge funèbre d'Oncle Charlie, le bienfaiteur. Mais cette église retentira, plus tard, d'une marche nuptiale : Charlie sera la femme de Jack, elle sera femme.

Au thème de l'identité dont j'ai peine à croire qu'il soit inconscient ici (!) doit logiquement correspondre une obsession du chiffre deux, et c'est effectivement ainsi que s'ordonne l'extraordinaire construction rimée de ce film.

Identique présentation des deux Charlie, deux scènes d'église, deux scènes de garage, deux visites des policiers dans la maison, deux scènes à la table des Newton, deux tentatives de meurtre ; deux scènes de gare encadrent l'action et, surtout ceci qui est admirable, *deux suspects*, l'un à l'Ouest, l'autre à l'Est, qui mourront tous deux déchiquetés, emportant avec eux leur secret.

Par ailleurs rien ne nous empêche de penser que l'autre suspect avait, de son côté, assassiné quelques-unes des défuntes veuves.

Dans *Notorious* comme dans *Correspondant* 17 l'héroïne est fille d'espion. Le début de *Notorious* nous montrera Alicia, épave mondaine au comportement déréglé par l'alcool, devenir espionne par amour inavoué pour Devlin. Sa mission l'amènera à épouser l'espion nazi Sébastian. Lorsque, à son insu, elle aura été devinée, Alicia, lentement, sera empoisonnée par son mari ; mais Cary Grant, par l'aveu qu'il se fait à lui-même de ses propres sentiments à l'égard d'Alicia, arrivera à temps pour la sauver.

Dans *Under Capricorn* dont Jean Domarchi, par ailleurs, vous raconte le scénario en détail, Lady Harietta gravira le même calvaire qu'Alicia, calvaire qui mène de l'alcool au poison. Accoutumées au vertige que leur procurait la boisson Alicia aussi bien qu'Harietta ne soupçonnent pas qu'on les empoisonne et seules les affres de cet empoisonnement pourront leur révéler l'horreur de leur vie passée et, pour toujours, l'effacer. On n'accorde pas assez d'attention, lorsqu'on parle d'*Under Capricorn,* au fait que Sam Flusky a payé pour le meurtre qu'a commis sa femme. Mais Harietta ayant tué son frère pour défendre Sam, c'est le meurtre *de* Sam (celui qu'eût pu commettre Sam) qu'elle a accompli.

De même dans *L'Inconnu du Nord Express* Robert Walker propose au champion de tennis de le débarrasser de sa femme en échange de quoi lui, Farley Granger, n'aura qu'à le débarrasser de son père, incompréhensif et vieux jeu. C'est l'idée de l'échange de meurtre ébauchée dans *Under Capricorn.* Mais il n'y a pas de couples hitchcockiens sans l'idée de domination et si Judith Anderson, Cary Grant, Cotten, Mme Konstantin et Margaret Leighton terrorisent respectivement Joan Fontaine (Mme de Winter), Joan Fontaine (Lina), Teresa Wright (Charlie), Ingrid Bergman (Alicia) et Ingrid Bergman (Harietta), Robert Walker et Farley Granger dans *L'Inconnu du Nord-Express*, comme John Dall et Farley Granger dans *Rope*, nous offrent une sinistre variante de l'union dans l'abjection d'un fou et d'un lâche. Il ne faudrait pas se tromper : Hitchcock condamne aussi sûrement les héros de l'*Inconnu* que ceux de *Rope.*

I Confess, et quiconque sait lire entre les lignes l'aura compris tout au long de l'excellente critique que Jacques Rivette a donnée de ce film dans les *Cahiers,* reprend ce thème essentiel de l'échange : le prêtre se laissera juger pour un crime qu'il n'a pas commis, mais le sacristain criminel est plus innocent que le prêtre puisque, surpris à voler, il ne tue que pour se défendre et que ce crime n'était pas le *sien,* mais *celui* du curé, l'assassiné exerçant un chantage sur la personne du prêtre à travers celle de l'ancienne fiancée de celui-ci : Anne Baxter.

***

Dial M For murder, comme *L'Inconnu du Nord-Express,* traite du crime parfait par personne interposée. Je sais peu de choses de *Rear Window,* mais le sujet de *Catch a Thief* vaut d'être raconté en ce qu'il renouvelle avec beaucoup d'ingéniosité le thème de l'identification : Cary Grant est le chef d'une bande de voleurs dont les activités ont pris une ampleur internationale et quasi-officielle qui le met à l'abri des taquineries policières. Surviennent, sur la Côte d'Azur, une série de vols effectués dans le style qui est la marque de Cary Grant, sa fierté et sa gloire. On pastiche, en quelque sorte, sa technique du hold-up. Evidemment, la police est impuissante et, devant le préjudice causé, Cary Grant décide de se consacrer au dépistage de l'imitateur et y parvient en se disant : « Puisqu'il m'imite en tout et me plagie, je puis deviner ses intentions en me demandant à *moi-même* ce que je ferais si j'étais *moi,* c'est-à-dire si j'étais *lui* se mettant à *ma* place (1).

On voit quelle a été la fidélité d'Hitchcock aux thèmes qu'il n'a cessé de traiter depuis *Rébecca* en les enrichissant de film en film, en leur faisant perdre de leur gratuité initiale. Cela ne fait aucun doute que c'est dans *Under Capricorn* et *I Confess* que ce que j'ose appeller sans rire le message d'Hitchcock a trouvé son expression la plus pure et la plus hautaine. On ne peut exiger d'Hitchcock qu'il nous offre chaque année un film de cette importance — d'autant que ces deux là furent les moins commerciaux et les moins appréciés de la critique.

(1) Notons la malice et l'habileté dont a fait preuve A.H. en répondant aux journalistes qui lui demandaient qui serait l' « imitateur » à découvrir : c'est Charles Vanel. Ici, encore, Hitchcock a menti, la clé du film est bien plus séduisante, mais ne comptez pas sur un admirateur d'Hitchcock pour vous la livrer avant l'heure.

LE PLUS GROS MENTEUR DU MONDE

On ne se rend pas assez compte de l'état d'infériorité où nous nous trouvons — nous critiques, en face d'un auteur de film. Nous passons deux heures à voir un film, à le mal voir puisque si d'aventure l'on se prend à réfléchir sur une image, les autres défilent devant notre regard vide, et à la sortie nous voudrions en savoir autant que le metteur en scène qui a préparé son film, l'a tourné, en a surveillé le montage. Tous les metteurs en scène, même Marcel Blistène, connaissent leurs films plan par plan et par cœur, la bande sonore.

L'hommage tout naturel que l'on puisse rendre à un auteur ou à un cinéaste c'est d'essayer de connaître son livre ou son film aussi bien que lui.

Si, à force de voir et revoir les films d'Hitchcock, nous nous apercevons qu'en dépit de la diversité des sources et des scénaristes, les thèmes, les situations sont toujours les mêmes et qu'Hitchcock dit : « Tiens c'est vrai, mais je ne m'en étais pas aperçu », il ment obligatoirement car on ne peut travailler pendant plusieurs années (depuis 1947) au scénario d'*I Confess* sans s'être aperçu des similitudes avec *Rebecca*, *Soupçons*, *Notorious*, *Under Capricorn* et *Strangers on the train*. Ce n'est pas par l'opération du Saint-Esprit que tous ces films s'emboîtent si parfaitement les uns dans les autres. On n'improvise pas une construction de scénario comme celle de *l'Ombre d'un doute*.

POURQUOI HITCHCOCK MENT-IL ?

1° Il a été élevé chez les Jésuites.

2° Son secret, puisque secret il y avait, est si simple et tient en si peu de mots mais en tant d'images, qu'il est de ceux qui s'écroulent réduits à une simple formule. Et de plus, les secrets de fabrication ne se divulguent pas. Hitchcock est à l'aise dans le malentendu, bien plus c'est sur le malentendu qu'il a construit sa vie. Alors qu'un Graham Greene, par exemple aspire à passer pour un romancier catholique et ses romans pour métaphysiques, Hitchcock préfère demeurer aux yeux de tous, le maître du suspense. De même l'intellectuel Hawks fait des westerns et des comédies, tandis qu'Yves Allégret « fait dans le cinéma intellectuel ».

Alfred Hitchcock est modeste ; ce n'est pas lui qui irait dans les festivals parlementer avec le jury pour choisir lui-même le prix qu'il veut se voir attribuer. Il a toujours dit aux journalistes : « Mon seul bon film est celui que je viens de terminer ». Comme il a bien prononcé cette phrase dix-huit fois il aime tous ses films et cependant à Chabrol qui lui demandait : « Quel est votre plus mauvais film ? », il répondit : « tous ». Mensonges.

3° Hitchcock est un personnage hitchcockien, il répugne à s'expliquer. Qu'il sache cependant qu'il lui faudra bien un jour se comporter comme ses personnages qui assurent leur salut en avouant. Mais avouer qu'on est un génie est difficile, surtout quand c'est vrai.

HITCHCOCK METTEUR EN SCENE

Nous ne pourrons jamais débattre du génie formel d'Hitchcock tant que nous en serons encore à nous chamailler sur sa responsabilité des scénarios qu'il tourne.

Il est évident que cette permanence des thèmes quoique fort rare dans l'histoire du cinéma, n'est pas la preuve irréfutable du génie d'Hitchcock ; chez un autre que lui, cela relèverait de l'idée fixe et de l'impuissance à se renouveler. Puisque Hitchcock depuis quinze ans est un cinéaste d'Hollywood, restons dans le domaine du cinéma américain.

En trente ans de cinéma muet, Hollywood a produit quelques chefs-d'œuvre dont le *Pauvre amour* de Griffith et *L'Aurore* de Murnau, m'apparaissent comme les

plus purs. De même que je ne pourrais revoir *Le Pauvre amour* sans penser à *Sergent York* de Hawks, je ne puis revoir *L'Aurore* sans penser à Hitchcock. Si dans le film de Murnau la femme de la campagne est hawksienne, celle de la ville est hitchcockienne ; lorsqu'elle fait le tour de la maison et siffle c'est la même stylisation du jeu que lorsque Milly tourne avec perfidie autour de Sam Flusky. Le gag de la bretelle de la robe pourrait être d'Hitchcock. Il y a encore la beauté des idées, leur raffinement, leur rareté.

Dans sa persévérante médiocrité, le cinéma français offre l'avantage de nous offrir avec une belle constance le tableau de ce qu'il ne faut pas faire.

Voici une idée du cinéma français.

Dans *Les Orgueilleux*, Michèle Morgan, fraîche veuve à bout de ressources, expédie un télégramme pour demander à sa famille de lui envoyer de l'argent. L'employé de la poste compte le nombre de mots et lui dit la somme ; alors Michèle Morgan lui demande : « *Enlevez tendresse* ».

Voilà donc une idée comme on en trouve dans presque tous les films français ; ce n'est pas une idée du metteur en scène : Yves Allégret, mais du dialoguiste : Jean Aurenche. Elle a le double mérite de « faire bien » et de donner à penser à Geneviève Agel. Elle a par contre le triple inconvénient d'être basse, de faire de chaque spectateur un intellectuel et d'affirmer la supériorité des auteurs sur leurs personnages puisque Michèle Morgan est inconsciente de la cruauté de son « mot d'enfant ».

Voici une idée d'Alfred Hitchcock.

Mon impartialité bien connue m'a fait choisir à dessein deux films qui ont pour sujet commun la déchéance d'une femme et son salut.

Dans *Under Capricorn*, Ingrid Bergman est, elle aussi, au comble de la déchéance. Pour n'avoir point sous les yeux le reflet de sa laideur morale, elle a fait disparaître tous les miroirs de sa demeure. Michael Wilding qui s'est donné pour tâche de la faire renaître, évoque pour elle la beauté de son Irlande natale où « les genêts poussent encore sur les sommets de la colline » ; c'est alors qu'il ôte sa veste, la tend derrière une vitre et oblige Harietta-Bergman à y regarder sa beauté intacte, comme en un miroir.

Comme le travail des dialoguistes consiste à écrire des dialogues, on ne saurait leur attribuer cette idée ; c'est une idée d'Hitchcock comme le verre d'eau sur le front du procureur dans *I Confess*. Ce sont des idées de metteurs en scène. Une bien belle idée.

***

Renoir et Rossellini sont les plus grands metteurs en scène contemporains parce qu'ils dépassent fréquemment le mur du son et c'est dans ce franchissement même que s'affirme leur génie. Franchir le mur du son, ici c'est passer du faux au plus réel que le réel (Nadia Sibirskaïa sur le banc du *Crime de Monsieur Lange*. Bergman à chaque fin de scène d'*Europe* 51.) Avec l'idée de la vitre dans *Under Capricorn*, un vertige tout semblable me saisit, réellement je chavire et c'est pourquoi tant que je ne trouverai pas une idée de cette force, une idée qui s'évanouit derrière la beauté de l'image qu'elle suscita, dans les films d'Huston, Clément ou Visconti, je m'obstinerai à placer Hitchcock plus haut qu'eux, bien plus haut, dans le peloton de tête, le seul qui m'occupe. Par ailleurs, il est normal que nous admirions en Hawks et Hitchcock, les seuls cinéastes qui semblent avoir recueilli l'héritage de Griffith et Murnau, avec quelque chose en plus puisque depuis *Le Fleuve*, *Monkey Business* et *Under Capricorn*, le cinéma est entré dans ce que nous pouvons appeler « la phase de l'intelligence ».

François TRUFFAUT.

FILMOGRAPHIE d'Alfred HITCHCOCK

Cette filmographie a été établie en prenant pour base celle de Peter Noble rédigée pour les Index du British Film Institute

*

Alfred-Joseph Hitchcock est né à Londres le 13 août 1899. Fils d'un grand commerçant en volailles de l'Essex, il fait ses études au collège jésuite Saint-Ignatius de Londres. Après un bref passage dans une agence de publicité, il entre en 1920 à la Famous Players-Lasky, compagnie américaine qui avait, après la première guerre, fondé Islington Studios pour y tourner des productions « internationales » avec des acteurs anglais et américains; pendant deux ans, il y rédige et dessine les intertitres de nombreux films.

1921 — ALWAYS TELL YOUR WIFE (Islington Studios).
Le metteur en scène étant tombé malade en cours de tournage, Hitchcock termine le film en collaboration avec le producteur Seymour Hicks.

1922 — NUMBER THIRTEEN (W. and F.-Londres). Inachevé.
Produit et mis en scène par Alfred Hitchcock.
Opérateur : Rosenthal.
Interprètes : Clare Greet, Ernest Thesiger.

A la fin de cette même année 1922, Famous Players-Lasky interrompt sa production à Islington. Une petite équipe, dont fait partie Hitchcock, est retenue par le studio; et quand Michael Balcon fonde avec Victor Saville et John Freedman une nouvelle compagnie indépendante et vient tourner son premier film à Islington, Hitchcock est engagé comme assistant metteur en scène.

1922 — WOMAN TO WOMAN (Balcon-Saville-Freedman).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Graham Cutts.
Scénario : Graham Cutts et Afred Hitchcock, d'après la pièce de Michael Morton.
Assistant-metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Distribué par W. and F. — Tourné à Islington Studios.
Interprètes : Betty Compson, Clive Brook.

1923 — THE PRUDE'S FALL (Balcon-Saville-Freedman).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Graham Cutts.
Assistant-metteur en scène et décorateur : Alfred Hitchcock.
Distribué par W. and F. — Tourné à Islington Studios.
Interprète : Betty Compson.

1923 — THE WHITE SHADOW (Balcon-Saville-Freedman).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Graham Cutts.
Assistant-metteur en scène et décorateur : Alfred Hitchcock.
Scénario : Michael Morton.
Distribué par W. and F. — Tourné à Islington Studios.
Interprètes : Betty Compson, Clive Brook, Henry Victor, Daisy Campbell, Olaf Hytton, A.-B. Imeson.

1924 — THE PASSIONATE ADVENTURE (Gainsborough — Nouvelle Compagnie de Michael Balcon).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Graham Cutts.
Assistant-metteur en scène et décorateur : Alfred Hitchcock.
Distribué par Gaumont. — Tourné à Islington Studios.
Interprètes : Alice Joyce, Clive Brook, Lillian Hall Davies, Marjorie Daw, Victor MacLaglen, Mary Brough, John Hamilton, J.-R. Tozer.

Comme tous les réalisateurs, j'ai été influencé par D.W. Griffith. (A.H.)

1925 — THE BLACKGUARD (Gainsborough).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Graham Cutts.
Assistant-metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : d'après un roman de Raymond Paton.
Distribué par W. and F. — Tourné à Neubabelsberg (U.F.A. Studios).
Interprètes : Walter Rilla, Bernard Goetzke, Jane Novak, Frank Stanmore.

Michael Balcon s'était associé pour faire ce film avec Erich Pommer. *The Blackguard* fut suivi par deux films tournés en collaboration avec la Compagnie Emelka à ses studios de Munich, tous deux mis en scène par Hitchcock.

1925 — THE PLEASURE GARDEN (Gainsborough-Emelka).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Eliot Stannard, d'après le roman d'Oliver Sandys.
Opérateur : Baron Ventigmilia.
Script-girl : Alma Reville.
Distribué par W. and F. — Tourné aux Studios Emelka-Munich.
Interprètes : Virginia Valli, Carmelita Geraghty, Miles Mander, John Stuart, Nita Naldi, Frederick Martini, Florence Helminger.

1926 — THE MOUNTAIN EAGLE (Titre américain : *Fear O'God*) (Gainsborough-Emelka).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Eliot Stannard.
Opérateur : Baron Ventigmilia.
Distribué par W. and F. — Tourné aux Studios Emelka-Munich et dans le Tyrol autrichien.
Interprètes : Bernard Goetzke, Nita Naldi, Malcolm Keen, John Hamilton.

1926 — THE LODGER (Gainsborough).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alfred Hitchcock et Eliot Stannard, d'après le livre de Mrs. Belloc Lowndes.
Opérateur : Hal Young.
Monteur : Ivor Montagu.
Distribué par W. and F. — Tourné à Islington Studios.
Interprètes : Ivor Novello, June, Malcolm Keen, Arthur Chesney, Marie Ault.

1927 — DOWNHILL (Titre américain : *When Boys Leave Home*) (Gainsborough).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Eliot Stannard, d'après une pièce d'Ivor Novello et Constance Collier (sous le pseudonyme de David Lestrange).
Opérateur : Claud Mac Donell.
Monteur : Ivor Montagu.
Distribué par W. and F.
Interprètes : Ivor Novello, Ben Webster, Robin Irvine, Sybil Rhoda, Lillian Braithwaite, Violet Farebrother, Isabel Jeans, Hannah Jones, Norman McKinnell, Jerrold Robertshaw, Ian Hunter, Annette Benson, Barbara Gott, Alf Goddard, J. Nelson.

1927 — EASY VIRTUE (Gainsborough).
Producteur : Michael Balcon.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Eliot Stannard, d'après la pièce de Noël Coward.
Opérateur : Claud Mac Donell.
Monteur : Ivor Montagu.
Distribué par W. and F. — Tourné à Islington Studios.
Interprètes : Isabel Jeans, Franklyn Dyall, Bransby Williams, Ian Hunter, Robin Irvine, Violet Farebrother, Frank Elliot, Dacia Deane, Dorothy Boyd, Enid Stamp-Taylor.

Je présume avoir choisi de tourner The Lodger *parce que les écrivains anglais sont passés maîtres dans ces contes d'horreur et de mystère, mais surtout parce que je pensais que ça ferait un bon film qui, incidemment, rapporterait de l'argent.* (A.H. — Conférence de presse, Londres, 1938.)

1927 — THE RING (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alfred Hitchcock.
Adaptation : Alma Reville.
Opérateur : Jack Cox.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Carl Brisson, Lillian Hall-Davies, Ian Hunter, Harry Terry, Gordon Harker. Forrester Harvey, Billy Wells.

1928 — THE FARMER'S WIFE (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alfred Hitchcock, d'après la pièce d'Eden Philpotts.
Opérateur : Jack Cox.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Jameson Thomas, Lillian Hall-Davies, Gordon Harker, Maud Gill, Louise Pounds, Olga Slade, Antonia Brough.

1928 — CHAMPAGNE (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Eliot Stannard.
Opérateur : Jack Cox.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Betty Balfour, Gordon Harker, Jack Trevor, Ferdinand von Alten, Marcel Vibert, Jean Bradin.

1929 — THE MANXMAN (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Eliot Stannard, d'après le roman de Sir Hall Caine.
Opérateur : Jack Cox.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Carl Brisson, Malcolm Keen, Anny Ondra, Randle Ayrton, Clare Greet.

FILMS PARLANTS

1929 — BLACKMAIL (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alfred Hitchcock, Benn W. Levy et Charles Bennett, d'après une pièce de Charles Bennett.
Opérateur : Jack Cox.
Musique : Hubert Bath et Henry Stafford.
Décorateurs : Norman Arnold et Wilfred Arnold.
Monteur : Emile de Ruelle.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Anny Ondra, John Longden, Sara Allgood, Charles Paton, Donald Calthrop, Cyril Ritchard, Hannah Jones, Harvey Braban, Phyllis Monkman.

1930 — ELSTREE CALLING (British International Pictures).
Metteur en scène : Adrian Brunel.

Dans ce premier film musical anglais, Hitchcock dirige une ou deux séquences interprétées par Gordon Harker, sous la supervision de Brunel. (D'autres metteurs en scène, André Charlot, Jack Hulbert et Paul Murray dirigeaient également quelques passages de ce film.)

1930 — JUNO AND THE PAYCOCK (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alma Reville, d'après la pièce de Sean O'Casey.
Opérateur : Jack Cox.
Décorateur : Norman Arnold.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Sara Allgood, Edward Chapman, Maire O'Neill, Sidney Morgan, John Laurie, Dennis Wyndham, John Longden, Kathleen O'Regan.

1930 — MURDER (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alma Reville, d'après la pièce « Enter Sir John » de Clemence Dane et Helen Simpson.
Opérateur : Jack Cox.
Décorateur : John Mead.
Monteurs : Emile de Ruelle, René Harrison.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Herbert Marshall, Norah Baring, Phyllis Konstam, Edward Chapman, Miles Mander, Esme Chaplin, A. Brandon Thomas, Joynson Powell, Esme Percy, Donald Calthrop, Marie Wright, Hannah Jones, S.-J. Warmington, R.-E. Jeffrey, Clare Greet, William Fazan.

1931 — THE SKIN GAME (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alfred Hitchcock, d'après la pièce de John Galsworthy.
Dialogues additionnels : Alma Reville.
Opérateur : Jack Cox.
Monteurs : René Harrison, A. Gobbett.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Edmund Gwenn, Jill Esmond, John Longden, C.-V. France, Helen Haye, Phyllis Konstam, Frank Lawton, Herbert Ross, Dora Gregory, Edward Chapman, Ronald Frankau, R.-E. Jeffrey, George Banchoft.

1932 — RICH AND STRANGE (Titre américain : *East of Shanghaï*) (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alma Reville et Val Valentine, d'après le sujet de Dale Collins.
Opérateurs : Jack Cox, Charles Martin.
Monteurs : René Harrison, Winifred Cooper.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Henry Kendall, Joan Barry, Betty Amann, Percy Marmont, Elsie Randolph.

1932 — NUMBER SEVENTEEN (British International Pictures).
Producteur : John Maxwell.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alfred Hitchcock, d'après la pièce de Jefferson Farjeon.
Opérateur : Jack Cox.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Leon M. Lion, Anne Grey, John Stuart, Donald Calthrop, Barry Jones, Garry Marsh.

1932 — LORD CAMBER'S LADIES (British International Pictures).
Producteur : Alfred Hitchcock.
Metteur en scène : Benn W. Levy.
Scénario : Benn W. Levy, d'après la pièce « The Case of Lady Camber » de H.-A. Vachell.
Distribué par Wardour. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Gertrude Lawrence, Sir Gerald du Maurier, Benita Hume, Nigel Bruce.

1933 — WALTZES FROM VIENNA (*Titre américain : Strauss' Great Waltz*) (LE CHANT DU DANUBE).
Producteur : Tom Arnold.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Alma Reville et Guy Bolton.
Musique : Johann Strauss Père et Fils.

I hate this sort of stuff. Melodrama is the only thing I can do. (Alfred Hitchcock, au sujet du Chant du Danube.)

(Je déteste ce genre de ratatouille. Le « melodrame » est la seule chose que je puisse faire.)

N.B. — Il faut comprendre melodrama comme drame à péripéties, sans nuance péjorative.

Décorateurs : Alfred Junge, Peter Proud.
Tourné à Lime Grove Studios.
Interprètes : Jessie Matthews, Esmond Knight, Frank Vosper, Edmund Gwenn, Fay Compton, Robert Hale, Hindle Edgar, Marcus Barron, Charles Heslop, Sybil Grove, Bill Shine, B.-M. Lewis, Cyril Smith, Betty Huntley Wright, Bertram Dench.

1934 — THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP) (Gaumont British).
Producteurs : Michael Balcon et Ivor Montagu.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : A.-R. Rawlinson et Edwin Greenwood, d'après un sujet original de Charles Bennett et D.-B. Wyndham-Lewis.
Dialogues additionnels : Emlyn Williams.
Opérateur : Curt Courant.
Décorateurs : Alfred Junge, Peter Proud.
Musique : Arthur Benjamin et Louis Levy.
Monteur : H.-St.-C. Stewart.
Distribué par G.F.D. — Tourné à Lime Grove Studios.
Interprètes : Leslie Banks, Peter Lorre, Edna Best, Nova Pilbeam, Hugh Wakefield, Pierre Fresnay, Frank Vosper, George Curzon, Cicely Oates, D.-A. Clarke-Smith.

1935 — THE THIRTY-NINE STEPS (LES TRENTE-NEUF MARCHES) (Gaumont-British).
Producteurs : Michael Balcon et Ivor Montagu.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Charles Bennett, d'après le roman de John Buchan.
Adaptation : Alma Reville.
Dialogues additionnels : Ian Hay.
Opérateur : Bernard Knowles.
Décorateurs : Otto Werndorff et Albert Jullion.
Costumes : J. Strassner.
Musique : Louis Levy.
Monteur : Derek Twist.
Distribué par G.F.D. — Tourné à Lime Grove Studios.
Interprètes : Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucy Mannheim, Godfrey Tearle, John Laurie, Peggy Ashcroft, Helen Haye, Frank Cellier, Wylie Watson, Peggy Simpson, Gus McNaughton, Jerry Verno.

1936 — THE SECRET AGENT (QUATRE DE L'ESPIONNAGE) (Gaumont British).
Producteurs : Michael Balcon et Ivor Montagu.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Charles Bennett, d'après une pièce de Campbell Dixon, adaptée du roman « Ashenden » de Somerset Maugham.
Adaptation : Alma Reville.
Dialogues additionnels : Ian Hay et Jesse Lasky Jr.
Opérateur : Bernard Knowles.
Décorateurs : Otto Werndorff, Albert Jullion.
Costumes : J. Strassner.
Musique : Louis Levy.
Monteur : Charles Frend.
Distribué par G.F.D. — Tourné à Lime Grove Studios.
Interprètes : Madeleine Carroll, John Gielgud, Peter Lorre, Robert Young, Percy Marmont, Florence Kahn, Lilli Palmer, Charles Carson.

1936 — SABOTAGE (Titre américain : *A Woman Alone*) (AGENT SECRET) (Gaumont British).
Producteurs : Michael Balcon et Ivor Montagu.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Charles Bennett, d'après le roman « The secret agent » de Joseph Conrad.
Adaptation : Alma Reville.
Dialogues additionnels : Ian Hay, E.-V.-H. Emmett, Helen Simpson.
Opérateur : Bernard Knowles.
Décorateurs : Otto Werndorff, Albert Jullion.
Costumes : J. Strassner.
Musique : Louis Levy.
Monteur : Charles Frend.
Distribué par G.F.D. — Tourné à Lime Grove Studios.

— *Quel maître du suspense vous a influencé ?*
— *John Buchan (l'auteur des* 39 Marches).

Interprètes : Sylvia Sidney, Oscar Homolka, Desmond Tester, John Loder, Joyce Barbour, Matthew Boulton, S.-J. Warmington, William Dewhurst, Peter Bull, Torin Thatcher, Austin Trevor, Clare Greet, Sam Wilkinson, Sara Allgood, Martita Hunt, Pamela Bevan.

1937 — YOUNG AND INNOCENT (Titre américain : *A Girl Was Young*) (Gainsborough-Gaumont British).
Producteur : Edward Black.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Charles Bennett, d'après le roman « A Shilling For Candles » de Josephine Tey.
Adaptation : Alma Reville.
Opérateur : Bernard Knowles.
Décorateur : Alfred Junge.
Musique : Louis Levy.
Distribué par G.F.D. — Tourné à Lime Grove et Pinewood Studios.
Interprètes : Derrick de Marney, Nova Pilbeam, Percy Marmont, Edward Rigby, Mary Clare, John Longden, George Curzon, Basil Radford, Pamela Carme, George Merritt, J.-H. Roberts, Jerry Verno, H.-F. Maltby, John Miller, Torin Thatcher, Peggy Simpson, Anna Konstam.

1938 — THE LADY VANISHES (UNE FEMME DISPARAIT) (Gainsborough).
Producteur : Edward Black.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Sidney Gilliatt et Frank Launder, d'après le roman « The Wheel Spins » de Ethel Lina White.
Adaptation : Alma Reville.
Opérateur : Jack Cox.
Décorateurs : Alec Vetchinsky, Maurice Carter, Albert Jullion.
Musique : Louis Levy.
Monteur : R.-E. Dearing.
Distribué par M.G.M. — Tourné à Lime Grove Studios.
Interprètes : Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Paul Lukas, Dame May Whitty, Googie Withers, Cecil Parker, Linden Travers, Mary Clare, Naunton Wayne, Basil Radford, Emile Boreo, Sally Stewart, Philip Leaver, Zelma Vas Dias, Catherine Lacey, Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine.

1939 — JAMAICA INN (LA TAVERNE DE LA JAMAIQUE) (Mayflowers Studios).
Producteurs : Erich Pommer et Charles Laughton.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Sidney Gilliat et Joan Harrison, d'après le roman de Daphne du Maurier.
Dialogues additionnels : J.-B. Priestley.
Opérateurs : Harry Stradling, Bernard Knowles.
Décorateur : Tom Morahan.
Musique : Eric Fenby.
Monteur : Robert Hamer.
Distribué par Associated British. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Maureen O'Hara, Charles Laughton, Robert Newton, Emlyn Williams, Leslie Banks, Horace Hodges, Hay Petrie, Frederick Piper, Marie Ney, Wylie Watson, Morland Graham, Edwin Greenwood, Mervyn Johns, Stephen Haggard, Herbert Lomas, Clare Greet, William Devlin, Basil Radford, Jeanne de Casalis, George Curzon, Mabel Terry Lewis, A. Bromley Davenport.

FILMS AMERICAINS

1940 — REBECCA (David O. Selznick).
Producteur : David O. Selznick.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Robert-E. Sherwood et Joan Harrison, d'après le roman de Daphne du Maurier, adapté par Philip Mac Donald et Michael Hogan.
Opérateur : George Barnes.
Musique : Franz Waxman.
Décorateur : Herbert Bristol.
Monteur : Hal Kern.
Distribué par United Artists. — Tourné à Selznick International Studios.
Interprètes : Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce, C. Aubrey Smith, Reginald Denny, Gladys Cooper, Philip Winter, Edward Fielding, Florence Bates, Melville Cooper, Leo-G. Carroll, Forrester Harvey, Lumsden Hare, Leonard Carey.

1940 — FOREIGN CORRESPONDENT (CORRESPONDANT 17) (Walter Wanger).

Producteur : Walter Wanger.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Charles Bennett et Joan Harrison.
Dialogue : James Hilton et Robert Benchley.
Opérateur : Rudolph Maté.
Décorateurs : William Cameron Menzies, Alexander Golitzen.
Musique : Alfred Newman.
Monteurs : Otho Lovering, Dorothy Spencer.
Distribué par United Artists. — Tourné à United Artists Studios.
Interprètes : Joel McCrea, Laraine Day, Herbert Marshall, George Sanders, Albert Basserman, Robert Benchley, Edmund Gwenn, Harry Davenport, Eduardo Cianelli, Martin Kosleck, Eddie Conrad, Crauford Kent, Gertrude W. Hoffman, Jane Novak, Joan Brodel, Louis Borell, Eily Malyon, E.-E. Clive.

1941 — MR. AND MRS. SMITH (M. ET MME SMITH) (R.K.O.).

Producteur : Harry Edington.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Norman Krasna.
Opérateur : Harry Stradling.
Musique : Roy Webb.
Monteur : William Hamilton.
Distribué par R.K.O. Radio. — Tourné à R.K.O. Radio Studios.
Interprètes : Carole Lombard, Robert Montgomery, Gene Raymond, Jack Carson, Philip Merivale, Lucile Watson, William Tracy, Charles Halton, Esther Dale, Emma Dunn, Betty Compson, Patricia Farr, William Edmunds, Adele Pearce.

1942 — SUSPICION (SOUPÇONS) (R.K.O.)

Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Samson Raphaelson, Joan Harrison et Alma Reville, d'après le roman « Before the Fact » de Francis Iles (Anthony Berkeley).
Opérateur : Harry Stradling.
Décorateurs : Van Nest Polglase, Darrel Silvera.
Costumes : Edward Stevenson.
Musique : Franz Waxman.
Monteur : William Hamilton.
Distribué par R.K.O. Radio. — Tourné à R.K.O. Radio Studios.
Interprètes : Cary Grant, Joan Fontaine, Sir Cedric Hardwicke, Nigel Bruce, Dame May Whitty, Isabel Jeans, Heather Angel, Auriol Lee, Reginald Sheffield, Leo G. Carroll.

1942 — SABOTEUR (CINQUIÈME COLONNE) (Universal).

Producteurs : Frank Lloyd et Jack Skirball.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Peter Viertel, Joan Harrison et Dorothy Parker, d'après un sujet original d'Alfred Hitchcock.
Opérateur : Joseph Valentine.
Décorateur : Jack Otterson.
Musique : Charles Previn.
Distribué par Universal. — Tourné à Universal Studios.
Interprètes : Robert Cummings, Priscilla Lane, Otto Kruger, Alan Baxter, Clem Bevans, Norman Lloyd, Alma Kruger, Vaughan Glazer, Dorothy Peterson, Ian Wolfe, Frances Carson, Murray Alper, Kathryn Adams, Pedro de Cordoba, Billy Curtis, Anita Le Deaux, Anita Bolster, Jeanne et Lynn Romer.

1943 — SHADOW OF A DOUBT (L'OMBRE D'UN DOUTE) (Universal).

Producteur : Jack H. Skirball.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Thornton Wilder, Alma Reville et Sally Benson, d'après un sujet de Gordon McDonell.
Opérateur : Joseph Valentine.
Décorateurs : John B. Goodman, R.A. Gausman.
Musique : Dimitri Tiomkin, Charles Previn.
Costumes : Adrian et Vera West.
Monteur : Bill Carruth.
Distribué par Universal. — Tourné à Universal Studios.
Interprètes : Joseph Cotten, Teresa Wright, MacDonald Carey, Patricia Collinge, Henry Travers, Hume Cronyn, Wallace Ford, Charlie Bates, Edna May Wonacott, Irving Bacon, Clarence Muse, Janet Shaw, Estelle Jewell.

1943 — LIFEBOAT (Twentieth Century-Fox).
Producteur : Kenneth Mac Gowan.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Jo Swerling d'après un sujet original de John Steinbeck.
Opérateur : Glen Mac Williams.
Décorateurs : James Basevi, Maurice Ransford.
Musique : Hugo Friedhofer.
Distribué par Twentieth-Century-Fox. — Tourné à Twentieth-Century-Fox Studios.
Interprètes : Tallulah Bankhead, William Bendix, Walter Slezak, Mary Anderson, John Hodiak, Henry Hull, Heather Angel, Hume Cronyn, Canada Lee.

1944 — AVENTURE MALGACHE (M.O.I.).
Court métrage parlant français produit par le British Ministry of Information.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Opérateur : Gunther Krampf.
Décorateur : Charles Gilbert.
Tourné à Associated British Studios.
Interprètes : The Molière Players (Groupe d'acteurs français réfugiés en Angleterre).

1944 — BON VOYAGE (M.O.I.).
Court métrage parlant français produit par le British Ministry of Information.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : J.O.C. Orton, Angus McPhail, d'après un sujet original d'Arthur Calder-Marshall.
Opérateur : Gunther Krampf.
Décorateur : Charles Gilbert.
Tourné à Associated British Studios.
Interprètes : John Blythe et The Molière Players.

1945 — SPELLBOUND (LA MAISON DU DOCTEUR EDWARDES) (Selznick International).
Producteur : David O. Selznick.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Ben Hecht d'après le roman « The House of Dr. Edwardes » de Francis Beeding (Hilary St-George Saunders et John Palmer), adapté par Angus McPhail.
Opérateur : George Barnes.
Décorateurs : James Basevi, John Ewing.
Séquence du rêve : Salvador Dali.
Costumes : Howard Greer.
Musique : Miklos Rozsa.
Monteur : William Ziegler.
Distribué par United Artists. — Tourné à Selznick International Studios.
Interprètes : Ingrid Bergman, Gregory Peck, Rhonda Fleming, Leo-G. Carroll, Michael Chekhov, Jean Acker, Donald Curtis, John Emery, Norman Lloyd, Steven Geray, Paul Harvey, Erskine Sandford, Victor Kilian, Wallace Ford, Bill Goodwin, Dave Willock, Janet Scott, Regis Toomey, Addison Richards, Art Baker, George Meades.

1946 — NOTORIOUS (LES ENCHAINÉS) (R.K.O. Radio).
Producteur : Alfred Hitchcock.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Ben Hecht, d'après un sujet d'Alfred Hitchcock.
Opérateur : Ted Tetzlaff.
Décorateurs : Albert S. d'Agostino, Carroll Clark, Darrell Silvera.
Costumes : Edith Head.
Musique : Roy Webb, C. Bakaleinikoff.

Spellbound. Ce film n'a aucun rapport avec le roman d'où il est tiré. (A.H.)

N.B. — La raison est la suivante : Hitchcock ayant acheté les droits de cet ouvrage, de Francis Beeding, en avait mis au point avec Angus McPhail une adaptation assez fidèle, mais, il faut le reconnaître, difficilement tournable. Le film se déroulait entièrement dans un asile, moitié en noir et blanc, moitié en couleurs, suivant qu'il s'agissait de personnages normaux ou de fous. Le directeur était en réalité un dément, grand prêtre de messes noires, qui avait tatoué sur la plante de ses pieds la croix du Christ, afin de la fouler à chaque pas.

Monteur : Theron Warth.
Distribué par R.K.O. Radio. — Tourné à R.K.O. Radio Studios.
Interprètes : Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern, Mme Konstantin, Reinhold Schunzel, Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alex Minotis, Wally Brown, Sir Charles Mendl, Eberhardt Krumschmidt, Fay Baker, Peter Von Zernack, Lenore Ulric, Ramon Nomar, Ricardo Costa.

1947 — THE PARADINE CASE (LE PROCÈS PARADINE) (Selznick International).
Producteur : David-O. Selznick.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : David-O. Selznick, d'après le roman de Robert Hichens.
Adaptation : Alma Reville.
Opérateur : Lee Garmes.
Décorateurs : J. Mac Millan Johnson, Tom Morahan.
Costumes : Travis Banton.
Musique : Franz Waxman.
Distribué par United Artists — Tourné à Selznick International Studios.
Interprètes : Gregory Peck, Ann Todd, Charles Laughton, Charles Coburn, Ethel Barrymore, Louis Jourdan, Alida Valli, Joan Tetzel, Leo-G. Carroll, John Goldsworthy, Lester Matthews, Pat Aherne, Colin Hunter, Isobel Elsom.

1948 — ROPE (LA CORDE) (Transatlantic Pictures). Technicolor.
Producteurs : Sidney Bernstein et Alfred Hitchcock.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Arthur Laurents, d'après la pièce de Patrick Hamilton, adaptée par Hume Cronyn.
Opérateurs : Joseph Valentine, William V. Skall.
Décorateur : Perry Ferguson.
Costumes : Adrian.
Musique : Leo-F. Forbstein (sur le thème du Mouvement perpétuel n° 1 de Francis Poulenc).
Monteur : William Ziegler.
Distribué par Warner Bros. — Tourné à Warners Studios.
Interprètes : James Stewart, John Dall, Farley Granger, Joan Chandler, Sir Cedric Hardwicke, Constance Collier, Edith Evanson, Douglas Dick, Dick Hogan.

1949 — UNDER CAPRICORN (LES AMANTS DU CAPRICORNE) (Transatlantic Pictures). Technicolor.
Producteurs : Sidney Bernstein et Alfred Hitchcock.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : James Bridie, d'après le roman d'Helen Simpson, adapté par Hume Cronyn.
Opérateur : Jack Cardiff.
Décorateur : Tom Morahan.
Costumes : Roger Furse.
Musique : Richard Addinsell, Louis Levy.
Monteur : A.-S. Bates.
Distribué par Warner Bros. — Tourné à M.G.M. British Studios, Elstree.
Interprètes : Ingrid Bergman, Joseph Cotten, Michael Wilding, Margaret Leighton, Jack Watling, Cecil Parker, Denis O'Dea, Olive Sloan, Maureen Delaney, Julia Lang, Betty McDermot, Bill Shine, John Ruddock, Roderick Lovell, Ronald Adam, G.-H. Mulcaster, Victor Lucas, Francis de Wolff.

1950 — STAGE FRIGHT (LE GRAND ALIBI) (Warner Bros).
Producteurs : Alfred Hitchcock et Fred Ahern.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Whitfield Cook, d'après un roman de Selwyn Jepson.
Adaptation : Alma Reville.
Dialogues additionnels : James Bridie.
Opérateur : Wilkie Cooper.
Décorateur : Terence Verity.
Musique : Leighton Lucas, Louis Levy.
Monteur : Emard Jarins.
Distribué par Warner Bros. — Tourné à Elstree Studios.
Interprètes : Jane Wyman, Marlene Dietrich, Michael Wilding, Richard Todd, Alistair Sim, Dame Sybil Thorndike, Kay Walsh, Miles Malleson, Hector Mac Gregor, Joyce Grenfell, André Morell, Patricia Hitchcock.

Une chose m'a beaucoup intéressé dans Stage Fright : *le cas d'une jeune actrice qui utilise des événements de sa propre vie pour jouer son premier vrai rôle.* (A.H. — Interview publiée par Films in Review — Avril 1950.)

1951 — STRANGERS ON A TRAIN (L'INCONNU DU NORD-EXPRESS) (Warner Bros).
Producteur : Alfred Hitchcock.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Raymond Chandler, Czenzi Ormonde, d'après le roman de Patricia Highsmith, adapté par Whitfield Cook.
Opérateur : Robert Burks.
Décorateurs : Ted Haworth, George-James Hopkins.
Costumes : Leah Rhodes.
Musique : Dimitri Tiomkin, Ray Heindorf.
Monteur : William-H. Ziegler.
Distribué par Warner Bros. — Tourné à Warners Studios.
Interprètes : Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, Leo-G. Carroll, Patricia Hitchcock, Laura Elliott, Marion Lorne, Jonathan Hale, Howard St-John, John Brown, Norma Varden, Robert Gist, John Doucette.

1952 — I CONFESS (LA LOI DU SILENCE) (Warner Bros).
Producteur : Alfred Hitchcock.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : George Tabori, William Archibald, d'après la pièce *« Nos deux consciences »* de Paul Anthelme.
Opérateur : Robert Burks.
Décorateurs : Edward-S. Haworth, George-James Hopkins.
Costumes : Orry Kelly.
Musique : Dimitri Tiomkin, Ray Heindorf.
Monteur : Rudi Fehr.
Conseiller technique : Père Paul La Couline.
Distribué par Warner Bros. — Tourné à Québec et à Warners Studios.
Interprètes : Montgomery Clift, Anne Baxter, Karl Malden, Brian Aherne, O.-E. Hasse, Roger Dann, Dolly Haas, Charles Andre, Judson Pratt, Ovila Legare, Gilles Pelletier.

1953 — DIAL M FOR MURDER (LE CRIME ÉTAIT PRESQUE PARFAIT) (Warner Bros) Natural Vision. Warnercolor..
Producteur : Alfred Hitchcock.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : Frederick Knott, d'après sa pièce.
Opérateur : Robert Burks.
Décorateurs : Edward Carrere, George-James Hopkins.
Costumes : Moss Mabry.
Musique : Dimitri Tiomkin.
Monteur : Rudi Fehr.
Distribué par Warner Bros. — Tourné à Warners Studios.
Interprètes : Ray Milland, Grace Kelly, Robert Cummings, John Williams, Anthony Dawson, Leo Britt, Patrick Allen, George Leigh, George Alderson, Robin Hughes.

1954 — REAR WINDOW (Paramount). Technicolor.
Producteur : Alfred Hitchcock.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : John Michael Hayes, d'après la nouvelle de Cornel Woolrich.
Opérateur : Robert Burks.
Décorateurs : Hal Pereira, Mac Johnson.
Musique : Franz Waxman.
Distribué par Paramount. — Tourné à Paramount Studios.
Interprètes : James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr.

1954 — CATCH A THIEF (LA MAIN AU COLLET) (Paramount). Vistavision Technicolor.
Producteur : Alfred Hitchcock.
Metteur en scène : Alfred Hitchcock.
Scénario : John Michael Hayes, d'après un roman de David Dodge.
Opérateurs : Robert Burks, J. Le Tellier.
Distribué par Paramount. — Tourné sur la Côte d'Azur et à Paramount Studios.
Interprètes : Cary Grant, Grace Kelly, Brigitte Auber, Charles Vanel, Roland Lesaffre, Georgette Anys, Miss Landis, Mrs Williams, Jean Martinelli, Gerard Buhr, Michel Piccoli, Jean Hebey, Georges Galley, René Blancard, Dominique Davray.

Il y a pour un auteur de films un petit nombre d'impératifs commerciaux qu'il doit respecter à tout prix et à juste raison. (A.H. — Conférence de presse 1947.)

1954 — En cours de tournage :

THE TROUBLE WITH HARRY (Paramount).
Scénario : d'après un roman de J.-William Story.

Projets :

THE BRAMBLE BUSH (*Scénario :* William Archibald, d'après un sujet de Francis Duncan).

MALICE AFORETHROUGHT (*Scénario :* d'après le roman de Francis Iles. *Interprète :* Alec Guiness).

PRINCIPAUX ARTICLES SUR ALFRED HITCHCOCK PUBLIES DANS LES « CAHIERS DU CINEMA »

Alexandre Astruc : Au-dessous du volcan (n° 1).

Alexandre Astruc : Alibis et ellipses (« Stage fright ») (n° 2).

Hans Lucas : Suprématie du sujet (« Strangers on a train ») (n° 10).

Maurice Schérer : Le Soupçon (« The lady vanishes ») (n° 12).

Raymond Borde et Etienne Chaumeton : Flash-back sur Hitchcock (« The ring, Champagne ») (n° 17).

Maurice Schérer : De trois films et d'une certaine école (n° 26).

Jacques Rivette : L'art de la fugue (« I confess ») (n° 26).

VENISE 54

Nous publierons dans notre prochain numéro le compte rendu détaillé du XV^e Festival de Venise par nos deux envoyés, Jean-José Richer et Jean Desternes. Voici, par ce dernier, quelques impressions d'ordre général, ainsi que le palmarès:

Accueilli à coups de sifflets, le verdict du jury hétéroclite de la 15^e Biennale est comme de coutume, une tentative de satisfaire tout le monde. Le résultat : une bagarre générale. Le lion d'or à *Juliette et Roméo* récompense l'Italie et l'Angleterre, le lion d'argent à *Waterfront* est un bon point aux U.S.A., à Kazan, à Marlon Brando. Avec *Exécutive suite*, on couronne en bloc l'équipe des interprètes. Avec *La Strada* on voulait contenter l'avant-garde de la critique de combat... Les Japonais sont doublement primés, les Français aussi (avec Gabin on salue Becker et Carné). La seule preuve d'indépendance est le refus de la coupe féminine. Quelle misogynie a fait écarter Lollobrigida, qui avait pourtant remué les foules ? (Nous étions à son entrée dans le Palais du Festival. Richer a eu une barrière fleurie cassée sous lui et j'ai failli être englouti par les remous de l'émeute). Donc pas d'orchidées pour Miss Lollo.

Evidemment, Philippe Erlanger a reçu sous les huées la coupe de Gabin, aux cris scandés de « Brando, Brando ». Mais les protestations les plus vives, les mouvements d'indignation se sont déchaînés à propos de Visconti. *Senso,* qui avait fait naître des discussions passionnées, s'imposait comme une des œuvres les plus intéressantes du festival. C'est un film qui se défendra bien sans la quincaillerie des récompenses. Mais qu'il soit écarté en grande partie pour des raisons politiques est un scandale, et l'importance même de *Senso* dans le cinéma italien, sa beauté formelle, sa violence maîtrisée, le désignaient comme un film à lion. Que pensait Fellini piétinant dans la foule devant l'Excelsior, son trophée sous le bras comme s'il l'avait gagné à la fête foraine, plus agacé que triomphant, que pensait ce bon gros Fellini, boudeur, le papillon de travers, au

sommet de sa gloire ? Son prix est mérité. J'aime bien son essai de réalisme poétique, et sa tentative ambitieuse d'affirmer un style qui n'est qu'à lui. Qu'il ait été vainqueur aux points dans un match Visconti-Fellini, dans le vacarme d'une salle où « routiers » s'empoignaient avec « sensualistes » (les défenseurs de la *Strada* et ceux de *Senso*), c'est dommage. Pourquoi opposer deux mondes si différents ? On peut aimer à la fois Delacroix et Daumier, Montherlant et Marcel Aymé.

Quelles lignes générales retirer de cette exposition clignotante ? On reviendra sur les mérites de la production américaine ou japonaise. On ne peut que déplorer la modestie de la France et de la Grande-Bretagne, l'absence de la production soviétique (le seul film d'outre-rideau était une œuvre bulgare à la manière russe). A noter aussi la faiblesse des envois en Cinémascope. On s'attendait à quelques nouveautés sur ce grand écran du Lido. Nous n'y vîmes qu'un documentaire mal romancé de Marc de Gastyne et une œuvrette de Négulesco.

Parmi les œuvres hors compétition, un charmant film espagnol de Bardem, *Joyeux Noël,* un film mexicain à sketches, *Radices* (Les Racines), dont l'histoire du borgne est digne du Bunuel des grands jours.

Trois films se servent de la couleur à des fins esthétiques et sur ce plan au moins sont des réussites : *Senso,* du gros plan aux tableaux de batailles; *Juliette et Roméo* (d'une façon inégale) et *Le Démon de l'Or* (hors compétition) où les tableaux du Japon 1900 s'inscrivent avec un art parfait au cours d'un mélo insolite. A noter aussi quelques vues sous-marines du *Sixième Continent.*

Jean DESTERNES.

GRAND PRIX INTERNATIONAL (LION D'OR)

PALMARES DE LA XV^{e} EXPOSITION D'ART CINEMATOGRAPHIQUE DE VENISE

Juliette et Romeo (Grande-Bretagne-Italie), de Renato Castellani.

PRIX INTERNATIONAUX (LIONS D'ARGENT)

On the Waterfront (*Sur le quai*) (Etats-Unis), de Elia Kazan, avec mention spéciale pour l'interprétation de Marlon Brando et Eve-Marie Saint.
Sichinin no Samurai (*Les Sept Samouraïs*) (Japon), de Kurosawa Akira.
La Strada (*La Rue*) (Italie), de Federico Fellini.
Sansho Dayu (*L'Intendant Sansho*) (Japon), de Kenji Mizoguchi.

COUPE VOLPI DE L'INTERPRETATION

Jean Gabin pour ses deux films présentés à la Mostra : *Touchez pas au Grisbi,* de Jacques Becker et *L'Air de Paris* de Marcel Carné.

PRIX SPECIAL A LA DISPOSITION DU JURY POUR LA MEILLEURE INTERPRETATION D'ENSEMBLE

Executive Suite (*La Tour des Ambitieux*) (Etats-Unis), de Robert Wise, qui réunit William Holden, June Allyson, Barbara Stanwyck, Fredric March, Walter Pidgeon, Shelly Winters et Paul Douglas.

PRIX DE LA CRITIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

On the Waterfront (*Sur le quai*) (Etats-Unis), de Elia Kazan.

PRIX DE L'OFFICE CATHOLIQUE INTERNATIONAL DU CINEMA (O.C.I.C.)

On the Waterfront (*Sur le quai*) (Etats-Unis), de Elia Kazan.

N.B. — Le prix de l'interprétation féminine n'a pas été décerné.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

●

Adresser lettres, chèque ou mandat, aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 3e trimestre 1954.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS